

**Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Ajaloo ja arheoloogia instituut
Kunstiajaloo õppetool**

**Bok Eum Kim
HENN ROODE PORTREELOOMING KUNSTNIKU
VEENDUMUSTE TAUSTAL
Bakalaureusetöö**

Juhendaja Tõnis Tatar

Tartu 2014

SISUKORD

Sissejuhatus.....	3
I Henn Roode elukäik	5
1.1. Esimesed õpinguaastad 1924-1956.....	5
1.2. Aastad 1956-1974	8
1.3. Usuline pöördumine.....	12
II Roode veendumused kunstist	15
2.1. Roode vormifilosoofia	15
2.2. Enam objektiivset.....	18
2.3. Otsides kõikehõlmavat struktuuri	20
2.4. Kunstniku hoiak usulise pöördumise järgselt	22
III Roode portreelooming	25
3.1. Portreelooming 1968. aastani.....	25
3.2. Portreelooming 1969-1974	29
3.3. Autoportreed	32
Kokkuvõte.....	36
Lisad.....	38
Kasutatud allikad ja kirjandus.....	46
Portraits of Henn Roode in the Context of His Convictions. <i>Summary</i>	48

SISSEJUHATUS

Ehkki Henn Roode loometee sai alguse juba sõja ajal, jõudis kunstnik avalikkuse ette alles 1960ndatel aastatel, mil Roode lülitus aktiivselt toleaguesse kunstiuuenduslikku protsessi. Kunstniku looming taotles ühiselt teiste kaasaegsetega väljumist senistest piiridest, millest lähtuvalt otsiti kollektiivselt uusi väljendusviisi ja arenguvõimalusi. Selle kõrvalt jõudis aga iga kunstniku looming ja mõttemaailm endale eripärase suunani. Olemasolevate kogemuste ja teadmiste pinnalt kujunesid ajapikku välja isiklikud tõekspidamised, kajastades nõnda ka kunstniku loomingulises arengus.

Käesoleva töö eesmärk on seega vaadelda ja kirjeldada Roode elus ning mõttemaailmas aset leidnud muutusi ning nende ilmnemist ja mõju loomingule. Konkreetsemalt olen siinkohal keskendunud just Roode portreeloomingule. Vaadeldud on ennekõike Eesti Kunstimuuseumi, Tartu Kunstimuuseumi, Eesti Teatri ja Muusikamuuseumi valduses olevaid portreesid ning ka mõningat erakogudesse kuuluvat.¹ Siinkohal on oluline märkida, et portreede näol ei ole tegemist kunstniku poolt erilist tähelepanu leidnud žanriga, vaid eelkõige ühe otsingusuunaga paljude teiste hulgas. Senistes uurimustes on õigustatult käsitletud kunstniku portreeloomingut, lähtudes ennekõike loomingu terviku kontekstist.² Oma olemuselt enim isiksuse ning jälgenduse ideega seonduva žanrina pakkus portree kunstnikule kahtlemata teistlaadseid probleemiasetusi. Kuidagi tuli suhestuda senise portreetraditsiooniga, kujutatava välise iseärasuse ning üldise arusaamaga inimesest kui indiviidist. Siinkirjutajat huvitab, kuidas kunstnik oli mõtestanud inimese kujutamist erinevatel aegadel, ning milliseid lahendusi ta esilekerkivatele konfliktidele oma veendumuste kohaselt püüdis leida.

Roode mõttemaailma analüüsimise teeb keeruliseks kunstniku omapoolse kirjasõna vähene olemasolu. Isiklikult oli ta kirjutanud kunsti teemal ainult ühe osa artiklist, mis oli pühendatud Ülo Soosteri mälestuseks.³ Tema üksikuid mõttekilde on aga kaasaegsed tsiteerinud mitmetes arvustustes.⁴ Sirje Helme on publitseerinud märkmeid, mida Roode oli oma joonistuste

¹ Nimetatud teoste nimekiri lisades.

² Ziterova, N. *Henn Roode veelkordne avastamine* – Sirp ja Vasar nr.3, 15.01.1982, lk 8; Hain, J. *Henn Roode – eeskäija ja kõrvalsammuja* – Kunst 62/2, 1983; (koost) Ziterova, N. *Henn Roode: näituse kataloog* 27.11.1981-30.01.1982. Tallinn, 1984

³ *Ülo Sooster In Memoriam* – Kunst 39/1, 1971.

⁴ Maran, O. *Leida ennast vaadeldavas objektis* – Noorus nr.4, 1966; Maran, O. *Üks uurija, kes on kunstnik* – Noorte Hääl, 18.01.1970; Keevallik, J. *Vastuoludelt harmooniale* – Sirp ja Vasar nr.3, 16.01.1970, lk 5

tagakülgedele kritseldanud.⁵ Seetõttu tugineb käesolev uurimus suuremas osas kunstniku lähedaste kirjalikele ning suulistele mälestustele.⁶

Antud töö esimese peatükis on esmalt pööratud tähelepanu kunstniku elukäigule, jaotades selle kolme alapeatükki. Esimene alapeatükk keskendub peamiselt kunstniku varajasele õpinguajale Tartus, teine aga vangilaagrijärgsetele aastatele. Vaadeldud on siinkohal kunstniku näitusetegevust, suhteid kaasaegsetega ning mõningal määral ka tolleaegset retseptsiooni. Kolmandas alapeatükis on eraldi peatutud Roode religioonihuvil, proovides kaardistada kunstniku lühikest usulist arengut. Järgnevas osas on esile toodud kunstniku peamised veendumused ja nendes aset leidnud muudatused. Siinkohal on püütud neid analüüsida kindlasse ajalisest ja kultuurilisse konteksti asetatuna. Teine peatükk on jaotatud temaatiliselt vastavalt kunstniku mõttemaailma arengule. Uurimustöö põhiosas analüüsitakse töö eesmärgist lähtuvalt kunstniku portreeloomingut tema veendumuste valguses. Portreed on omakorda ajaliselt jaotatud kaheks, sest 1969. aasta märkis selget muutust Roode inimesekujutuses. Süvenenumaks analüüsiks on toetutud Cynthia Freelandi, Roland Barthesi ja Hans G. Gadameri teoreetilistele mõttekäikudele.⁷ Eraldi on peatutud kunstniku autoportreedel, mida vaadeldakse Jacques Derrida autoportreede käsitluse raamistikus.⁸

⁵ (koost) Helme, S. *Henn Roode mõttekilde joonistustelt* – Kunst 73/1, 1989.

⁶ Vestlused Olav Maraniga, 21.01.2013; Heldur Viiresega, 4.03.2014; tütre Hanna Milleriga 6.02.2014.

⁷ Freeland, C. *People and Persons*. Oxford, 2010; Barthes, R. *Camera lucida: reflections on photography*. New York, 1981; Gadamer, H. G. *Truth and method*. New York, 1975

⁸ Derrida, J. *Memoirs of the Blind: the self-portrait and other ruins*. Chicago, 1993

I Henn Roode elukäik

1.1. Esimesed õpinguaastad 1924-1956

Henn Roode sündis 1924. aastal 4. novembril Tallinnas insenerist isa Augusti ja arstist ema Anna perre. Isa oli lõpetanud Danzigi Tehnikaülikooli, ema aga ühena esimestest Tartu Ülikooli arstiteaduskonna. 1943. aastal lõpetas Roode Jakob Westholmi gümnaasiumi, vallates soravalt prantsuse ja saksa keelt. Kooli lõpetamise järel töötas ta mõnda aega raadiotehases ja hiljem praktikandina ajalehe „Eesti Sõna“ toimetuses.⁹ Roode kirjutas enamasti lühikesi artikleid linna elust ning väidetavalt ka ühe Nõukogude-vastase artikli. Hiljem osutusid need KGB jaoks kompromiteerivaks materjaliks.¹⁰ Roode mobiliseeriti ühtlasi saksa sõjaväkke,¹¹ millest ta aga 1944. aasta muutunud oludes üsna pea vabanes.

1944. aasta sügisest alustas ta õpinguid Tartu Riiklikus Kunstiinstituudis. Kuigi muutunud oludes ja tingimustes, püsisid instituudi algusaastatel varasem Pallase-aegne õppetraditsioon ning meetod. Õppejõududeks olid Ado Vabbe, Elmar Kits, Aleksander Vardi ning mitmed teised Pallase kasvandikud.¹² Instituudis oli ees ootamas juba II kursusel õppiv Ülo Sooster. Järgneval aastal maabus Tartusse äsja Reaalkooli lõpetanud Heldur Viires. Aja jooksul kujunes välja sõpruskond, kuhu kuulusid veel Lembit Saarts ja Valdur Ohakas. Tihedad sidemed olid ka Lüüdia Vallimäe-Margi ja Silvia Jõgeveriga, kes õppisid Soosteriga ühel kursusel.¹³ Pärast koolitööd käidi kohvikutes istumas ja joonistamas. Nõnda on ka Roode tolleaegse loomingu hulgas koolimaja vastas asunud kohvik-söökla „Horni“ miljööd edastav teos „Horni kõrts Tartus“ (1947). Suveti toimusid praktikumid, mil tehti tööd vabas õhus. Nendest aegadest pärineb naise portree „Vabas õhus“ (1949), mis maaliti Alatskivi lossi pargis. Suvine puhkus võimaldas nõnda teha tihedamalt tööd vahetus looduses. Saarts maalis oma isale kuulunud Rebase mõisas, Sooster Hiiumaal, Roode siirdus pigem suviti Haapsalusse, kus maalis väikelinna nurgakesi.¹⁴

Neil aastatel keskenduti süvenenult enese harimisele kunstiajaloo vallas. Nädala algul esitati tolleaegse maalikoguhoidja Tui Koortile nimekiri kunstnikest, keda soovitakse vaadelda, ning pühapäeviti külastati Vallikraavi tänaval asunud muuseumimaja. Nõnda töötati läbi kogu Pallase kunsti ajalugu. Karl Pärsimäe maale käidi veel eraldi vaatamas tema sugulase Koogi juures

⁹ ERA, f R-1665, s 175, lk 2-3

¹⁰ ERAF, f 129, s 23352, lk 320-329; Väljas, P. (koost) Etüüde Tartu kunstnikkonnast – Tuna nr.1, 1999. lk 40-41 (dokument valikuliselt publitseeritud ja tõlgitud)

¹¹ Vestlus Heldur Viiresega, 4.03.2014.

¹² Varblane, R. Ado Vabbe elukäik - Ado Vabbe (artiklite kogumik). Tallinn, 1993. lk 107

¹³ Ülo Sooster (1942-1970): mälestusnäitus 28.09.2001-20.01.2002 (kataloog). Tallinn, 2001. lk 114

¹⁴ Vestlus Viiresega.

Tallinnas.¹⁵ Voldemar Erm oli Kunstimuuseumi direktorina kogunud sõja ajal ja selle järgselt muuseumimajja välismaale põgenenute elamutest nii kunstiteoseid, raamatuid kui ka mööblit. Nõnda avastati vana puhvetiga kapi riulilt prantsuskeelne moodsa kunsti ajalugu käsitlev Raymond Escholier' „La peinture français XXe siècle“, mis kuulus omal ajal Karin Lutsu abikaasale professor Peeter Arumaale. Arumaad olid emigreerunud Rootsi, võttes kaasa vaid ühe Pärsimäe maali „Tütarlaps ja kuu“. Kuna Roode valdas soravalt prantsuse keelt, asus seltskond raamatut uurima. Toonaselt direktrissilt Vaike Tiigilt saadi võti ning koguneti hilisööl, mil Roode olevat mõõdukal tempol lugenud kogunenud seltskonnale raamatu ette. Viires võttis sekretäriosa ning masinakirja valdav kursuseõde trükkis teksti siidpaberile ümber. Igaüks sai seejärel ühe eksemplari. Kirjatüki avalause olevat kõlanud Viirese sõnul nõnda: „„Tehke, mis te tahate, aga olgu see intelligentne!“ ütles Gauguin.“¹⁶

Viirese iseloomustuse kohaselt oli tolleaegne Roode „impulsiivne, äkiline, kiire reageerimisega ja ootamatu, tõeline boheemlane.“¹⁷ Kohati hullumeelset karakterit omava isiksusena sattus ta tempude tõttu vastuollu kohaliku garnisoniülemaga. Tõenäoliselt 1946. aastal aset leidnud juhtumit on Viires Indrek Hirve vahendusel üsna värvikalt kirjeldanud: „Roode oli nimelt Emajõe ääres happeningi teinud (tolle aja keelepruugis lihtsalt pulli), oli kõrgemal murusel põndakul ujula taga alasti päikese käes seisnud ja kõval häälel prantsuse luulet lugenud, Verlaine'i näiteks – pikk treenitud poiss, endine leegionär, prantsuse keel Westholmi gümnaasiumist korralikult suus. Vastaskaldal aga suvitas kohaliku garnisoniülema perekond. Polkovnik saatis siis soldatid, pisikesed pilusilmad, Roodet arreteerima. Roode haaras neist kaks kaenlasse, hõikas: «Tovarištši!» – ja kargas koos kandamiga vette. Nalja kui palju! /.../ Ta oli kommunismivastast viha nii tulvil, et see aeg-ajalt paratamatult välja purskus – ja takistada oli teda siis täiesti võimatu.“¹⁸ Garnisoniülem oli ta taolise vembu järel pannud sõjaväe vanglasse, kust aga Instituudi direktor Anton Starkopf Roode diplomaatiliselt välja rääkis. Nimi oli tal sellest ajast kirjas ning kunstnik pidevas jälgimises, sest ühtlasi oldi teadlik tema kunagisest teenimisest saksa sõjaväes. Aasta hiljem oli ta aga ärritanud ühte kohalikku kommunisti ja rüsina käigus endale sügavalt sisse lõiganud.¹⁹ Seejärel kutsuti ta julgeolekusse ning tehti ähvardustega koostööettepanek hakata julgeoleku agendiks, kes kuulaks kaaslasi ning kannaks talletatu ette. Igal agendil pidi olema oma varjunimi ning musta huumoriga KGB nimetas Roodet nüüdsest „Rembrandtiks“. Roode mõistis, et tegemist on ebameeldiva kohustusega ning otsis sellest vabanemiseks võimalust. Kasutades ema tutvusi meditsiiniliinis lasi

¹⁵ Ülo Sooster mälestusnäitus, 2001. lk 86

¹⁶ Vestlus Viiresega.

¹⁷ Samas.

¹⁸ Hirv, I. *Kunstnik Henn Roode* – Postimees, 7.07.2007. lk 22

¹⁹ Hirv, 2007. lk 22

ta end asetada hullumajja. Asutus oli Viirese sõnul justkui kõige vajalikuga hea pansion. Sõja ajal oli seal palju inimesi, kes ei saanud oma musta mineviku tõttu väljas vabalt liikuda ning hoiti seetõttu nimetatud asutuses. Roode oli seal umbes aasta, enne kui otsustas välja tulla ning astuda seejärel 1947. aastal hoopis Tallinna Riiklikusse Tarbekunsti Instituuti. Tallinnas püsis ta siiski ainult ühe semestri. Roode olevat tulnud tagasi Tartusse, eeldades, et minevikus olnu on unustatud.²⁰

Kuigi Roode oli enne Tallinnasse lahkumist lõpetanud 4. kursuse, tuli tal naastes alustada taas samalt kursuselt, kuhu oli selleks ajaks jõudnud ka Viires. Koos tehti tööd Kitse laevalgusega monumentaalateljees. Sooster valmistus sel ajal eel-diplomitööks, viibides ühtlasi samas kohas. Sõpruskonda lisandus nüüdsest Roode tüdruksõbrana Ester Potissepp, kes oli pikemat aega olnud Saartsi tüdruksõber kuni viimane ta maha jättis ning Roode üle võttis.

1948. aastast sekkusid aga võimud üha jõulisemalt kunstiellu, alustades võitlust nn „kodanliku formalismi“ vastu. Direktori koha pealt lahkus Starkopf ning mitmed senised õppejõud.²¹ Kui Vabbe maaliosakonnast taandati ja ateljeest ilma jäeti, siirduti seltskonnaga Vardi ateljeesse, mis asus praeguse Tartu Kunstimuuseumi ülemisel korrusel. Vardi ateljee aknast avanes vaade jõe ja Pärmivabrikule, mis on jäädvustatud Roode 1948. aasta väiksemõõtmelises linnavaates „Linn peale sõda (Tartu)“. Vardi ateljee all asus Vabbe korter, mida Roode iseäranis tihedalt külastas. Kohtuti ühise seltskonnaga ka Viirese juures, kes oli suutnud nüüd endale iseseisva elamispinna soetada Lepiku tänava katusekambri näol, kust avanes ilus vaade õllevabrikule. Roode jäädvustas vaate, mida siinkirjutaja näinud pole, kuid Viires on iseloomustanud seda kui pastoosselt ja tihedalt maalitud teost tumeda taeva ning veripunase tehasega.²²

1949. aastal sai Sooster diplomi kätte ning kolis Tallinnasse, kus ees ootas juba varem Tartust lahkunud Ohakas. Viires ja Roode läbisid neljanda kursuse, mille järel sai aga esimene teada, et ta on Ministrite Nõukogu poolt määratud stipendiaadina Leningradi Repini-nimelisse Kunstiakadeemiasse, kuhu tal algul polnud kavas minna. Olukord oli aga 1949. aastal muutunud küllaltki rahutuks ja pingeliseks. Kunstiinstituudist lasti lahti professor Vardi ja Vabbe. Viires otsustas seejärel minna maapakku ning oli Leningradis jaanuarini. Roode jäi endiselt Tartusse.²³

1949. aasta hilissügisel arreteeriti Roode, seejärel Potissepp ja Saarts. Aasta lõpuks toodi Tallinnast ära Sooster ja Ohakas. Viirese puhul oodati kuni ta Tartusse tagasi jõuab. Ettekäändeks osutus

²⁰ Vestlus Viiresega.

²¹ Varblane, 1995.

²² Vestlus Viiresega.

²³ Vestlus Viiresega.

oktoobripühade eelõhtul aset leidnud sündmus, mille käigus oli lastud Raadil olev monument õhku. Kuna koha peal oli ühtlasi levitatud joonistatud karikatuuridega lendlehti, oli julgeolek veendunud, et tegemist oli kunstiõpilastega.²⁴ Läbiotsimisel leiti ka materjalid tõlgitud moodsa kunsti ajaloost, mille tõttu noored eriliselt hurjutada said.²⁵ Arreteeritud istusid pool aastat vanglas kuni Moskva troika materjalid läbi vaatas, määrates 1950. aastal asjaosalistele kümme aastat asumist Karaganda oblastisse. Roode oli enne asumisele saatmist Lasnamäe vanglas sattunud juhuslikult ühte kongi Viiresega, kellest ta oli viimase sõnul joonistanud ühtlasi paar portreed.²⁶ Vangilaagriaastatel maalis ta oma abikaasa sõnul võimalusel maastikumotiive ja portreesid kaaslastest. Mõned on ka abikaasa sõnul säilinud,²⁷ kuid siinkirjutaja pole neid seni näinud.

1.2. Aastad 1956-1974

Vangilaagrist vabaneti 1956. aastal. Roode abiellus samal aastal Ester Potissepaga. Rooded ja Viires astusid ühtlasi Tallinna ENSV Riiklikusse Kunstiinstituuti, sattudes nõnda Olav Marani, Herald Eelmaa, Peeter Ulase ja Heldur Lareteiga samale kursusele. Kuigi maaliti eraldi, olid neil ühised joonistamistunnid. Tihedamalt suheldi omavahel koolivälisel ajal, mil liitusid veel Ohakas ja Saarts, kes instituuti ei pääsenud. Omamoodi kujunenud tuumikuga liitus veel vanemal kursusel õppiv Enn Põldroos. Arutleti omavahel kunstiteoreetilistel teemadel. Vanemate kunstnike tulek oli Marani sõnul justkui värskendav elamus instituudi akadeemilises rutiinis. Noorematel kursusekaaslastel puudusid teadmised modernistliku kunsti kohta, millest aga vangilaagrist tulnud grupp oli informeeritum. Kui viimaste kursuste aegadel hakkas kunstimuuseumi personal lubama kunstiõpilasi muuseumi hoidlatesse, olid Roode ja Viires siinkohal instrueerijateks noorematele kaaslastele, kes esmakordselt sõjaeelse eesti kunstiga kokku puutusid.²⁸

Roode lõpetas 1959. aastal koos Viirese ja abikaasaga maali eriala. Maran, Ulas, Eelmaa, Laretei ja Liiberg lõpetasid graafikutena. Roode diplomitööks oli „Mahtra sõda“, millel oli teemakohaselt kujutatud vihaseid nuiadega talupoegi. Marani sõnul väljendas Roode nõnda Nõukogude ideoloogiale sobiva temaatika varjus tegelikult viha kommunistliku režiimi vastu, mis oli teda aastaid vangis hoidnud. Vägivalla temaatika tundus Marani arvates olevat sel perioodil Roodele

²⁴ Samas.

²⁵ Väljas, 1999. lk 40

²⁶ Vestlus Viiresega.

²⁷ Teatrivara: Henn ja Ester Roode maalid. ETV saade, 1989

²⁸ Vestlus Maraniga, 21.01.2014.

hingelähedane. Nõnda on taoline meelsus üleval ka järgnevas kompositsioonis „1905. aasta“ (1960), mis kujutab revolutsioonis ülestõusnute karistamist.²⁹

Lõpetamise järgselt juhendas ta mõni aeg vabatahtlikuna kunstiringi Tallinna Vineeri ja Mööbli vabrikus.³⁰ Ühtlasi alustas ta koos teiste lõpetanutega 1959. aastal osalemist näitustel. Aasta varem lõpetanud Põldroos oli organiseerinud noortekoondise ning alguse said noorte kunstnike näitused. 1959. aasta aprillis toimus I vabariiklik noortenäitus, milles osalesid Põldroos ja Nikolai Kormašov kui näituse eestvedajad, äsja instituudi lõpetanud maalijad ja graafikud ning Tartu kunstnikud. Enamik olevat esitanud teadlikult figuraalkompositsioone võimule suunatud kriitikana.³¹ Roode esines esimesel näitusel aga kolme väiksemamõõtmelise õlimaaliga: „Poisi pea“, „Linn peale sõda“, „Hommik“. Lisaks oli veel kolm maastikumotiivi. 1960. aastal Tallinna Kunstihoones toimunud II noortenäitusel oli Roode poolt üleval nüüd ka kompositsioon „Kohtupäev“ ning „Natüürmord“ ja „Interjäär“. 1961. aasta III näitusel on Roode poolt kolm tänavavaadet ja üks autoportree. Sama aasta ülevaatenäituse arvustuses asetaski Kaalu Kirme Roode lootusrikaste nimede sekka.³² Viimasel noortenäitusel oli Roode teoste hulgas kaks kompositsiooni: „Paberivabrikus“ (1961-62) ja kuulus „Turg“ (1961).³³ Viimane kuulus Valgu sõnul aasta hittide hulka.³⁴ Märksa pessimistlikumal seisukohal oli Boris Bernstein, kes heitis näituse arvustuses kunstnikule ette sisust võõrandumist ja liigset keskendumist maali pinnalistele probleemidele.³⁵

Roode soovis Marani sõnul tegeleda enam figuraalsete kompositsioonidega.³⁶ Vormiprobleemide lahendamiseks võttis ta ajastu kunstile omaselt motiive eelkõige kaasaegsest linnakeskkonnast. Kompositsioonis „Arbuus“ (1963) kujutas kunstnik taas turustseeni, lähenedes oluliselt helgemas ja vabamas võtmes. Ühtlasi ei jää kõrvale ka ajastule omased karmid, rohmakad vormid. Valk on taolist tendentsi iseloomustanud nõnda: „Kuna otsehüpe sotsrealismist abstraktsionismi käis ilmselt üle jõu, siis pöördus noorte kunst nähtava reaalsuse primitivistlikku tõlgendamisse. Moodi läksid mahlakad-rohmakad talupojatüübid ja eriti kalurid. Iga edumeelde kunstniku ihaks said vanad paadid ja purjelaevad ning suurte kämmaldega kalurid.“³⁷ Taolise suundumuse parimaks näiteks võiks siinkohal olla Roode „Merel“ (1964). Neid „suurte kämmaldega kalureid“ kohtab veel ka Roode hilisemates kompositsioonides. Näiteks valmis 1969. aastal triptühhon „Treimani kalurid“.

²⁹ Vestlus Maraniga.

³⁰ ERA, f R-1665, s 175, lk 3

³¹ Tatar, T. Olav Marani kunstnikutee. Tartu, 2008. lk 27

³² Kirme, K. *20 mõtet, mis tulid pähe Tallinna ja Tartu kunstinäitusel* – Sirp ja Vasar, 29.12.1961.

³³ ERA, f R-1665, s 175. lk 11, 24

³⁴ Valk, 2010. lk 140

³⁵ Bernstein, B. *Mille nimel?* – Sirp ja Vasar, 29.06.1962. lk 3

³⁶ Vestlus Maraniga.

³⁷ Valk, 2010. lk 141

Inspiratsiooni otsiti maakohtadest, vahetust loodusest, millest lähtuvalt muutusid populaarseks suvised matkad. Suvel oldi nõnda perega Lõuna-Eestis või Pärnu lähedal Orajõe, Treimani ja Lemme kandis,³⁸ kust pärinevad ühtlasi nii arvukad maastikud kui ka meremaalid. Ühistel loomematkadel üritati leida uusi lähenemisviise loodusmotiividele. Roode üritas natuuri pingsalt jälgida ja asetada nähtu kindlatesse vormidesse. Nii olevat Marani sõnul Roode pööranud rannas kogu tähelepanu üksikule männile, mida ta olevat mitu päeva pingsalt vaadelnud ning maalinud.³⁹ Üksikud puud olid Roodet huvitanud juba varajastest aastatest, kuid eelpool kirjeldatud vaatluse tulemusena valmis 1966. aastal teos „Maaling (rannamänd)“.

Noortenäituste aegu hakkas Maranit ühtlasi huvitama abstraktne kunst, mille suunas õhutas ta ka Roodet tegutsema. Maran leidis, et tema andelaad sobiks abstraktse kunstiga hästi.⁴⁰ Nõnda leidis esimene abstraktne töö alguse juba 1962. aastal „Abstraktsed katsed“, mis aga lõplikult valmis alles nelja aasta pärast. Tihedamalt tegeles ta nonfiguratiivse kunstiga 1960ndate keskpaigas.

1962. aastal võetakse Roode Kunstnike Liidu liikmekandidaadiks. Liikme staatuse sai ta koos Viiresega alles 1964. aastal.⁴¹ Staatust siiski ei garanteerinud talle pikka aega tellimusi ega ateljeed, sest võimude jaoks oli ta endiselt kahtlaste nimekirjas. Nõnda tegutses Roode vahepeal Põldroosi pööningateljees, mis oli aga kahele inimesele töötamiseks üsna kitsas, või Kunstihoone ühises studiosaalis. Inimeste rohkuse tõttu välistas koht aga tihti võimalust korralikult tööd teha. Suuremõõtmeliste teostega oli võimalik tegeleda Kunstihoone suures saalis näituste vaheaegadel. Roode sai siiski lõpuks ateljee Hagudi tänavale, mis oli endise mahajäetud pesuruumina üsnagi pime ja külmavõitu ning ei andnud korraliku ateljee mõõtu välja.⁴² Avanev vaade on siiski jäädvustatud teoses „Hagudi tänaval“ (1968). Viirese sõnul oli Roode parim Tallinna tänavate maaliija.⁴³

Hoolimata järjepidevast osalusest ülevaatenäitustel ei olnud Roode leidnud pikemat aega näituste retseptsioonis põhjalikumat lahtimõtestamist. Enamasti leidis kunstnik möödaminnes mainimist, harvematel juhtudel isegi mitte seda. Ametlik kunstikriitika teda ei tunnustanud. Viirese sõnul oli ta nõnda arvustuste üle kurnud ning lausunud teatud trotsiga: „Kunstiteadlased on tüüpilised parasiidid, kes elavad kunstnikest. Kui meid ei oleks, ei oleks neid ka.“⁴⁴ Oluliselt esiletõstvat

³⁸ Vestlus kunstniku tütre Hanna Milleriga, 6.02.2014.

³⁹ Vestlus Maraniga.

⁴⁰ Samas.

⁴¹ ERA, f R-1665, s 175. lk 16

⁴² Vestlus Maraniga.

⁴³ Vestlus Viiresega.

⁴⁴ Samas.

suhtumist kohtas aga nooremapoolsete kunstiteadlaste hulgas. Esile tuleks tõsta siinkohal näiteks Jüri Keevallikut. 1968. aasta oktoobrirevolutsiooni juubelinäituse arvustuses lausus ta nõnda: „Juba aastate eest seadsid kaugnägelikumad Henn Roodele optimaalset horoskoop, kuid skeptikud olid ülekaalus, väites Roode eksperimente liialt äärmuslikeks. Kuid juba mitmendat näitust järjest ei saa öelda, et Roode tööd „kaovad“ teiste autorite kõrvale. /.../ Roode on astumas meie maalijate esiritta.“⁴⁵ Märksa süvenenumad Roode loominguga käsitletud ilmusid kõige enam kaaskunstnike sulgedest. Nii kirjutas esmaselt Maran 1966. aasta ulatuslikuma artikli Roodest „Nooruses“ pealkirjaga „Leida ennast vaadeldavas objektis“.⁴⁶

Esimene personaalnäitus leidis aset alles 1967. aastal Tallinnas.⁴⁷ Näitusest kirjutas Põldroos üsna põhjaliku artikli „Noorte Hääles“.⁴⁸ Järgmisel aastal avati näitus ühtlasi Pärnus. Enam kajastust leidnud personaalnäitus leidis aset aga 1969. aasta detsembris Kadrioru lossis. 1970. aasta sügisel avati sama näitus omakorda Tartu Kunstimuseumis.⁴⁹ Näituse kataloogi koostaja ja tõenäoliselt ka lühikese tutvustusteksti autor oli tolleaegne muuseumidirektor Hilja Läti.⁵⁰ Näitusest oli asjaliku arvustuse kirjutanud Maran, kes vaatles nüüd kunstniku loomingulist arengut tema otsiva hoiaku valguses.⁵¹ Sellele järgnesid omakorda personaalnäitused Rakveres, Paides ja Kingissepas.⁵²

Roode töötas ühtlasi vaheldumisi Tallinna Pedagoogilises Instituudis, kus tema abikaasa Ester püsivalt õppejõuna töötas. Instituudis töötasid tollal veel juba õpinguaegadest tuttav Peeter Ulas ning tema abikaasa Concordia Klar, kes tihti Roodede juures viibisid. Perekond suhtles tihedalt ka Jaan Klõšeiko ja tema naise Sirjega. Moodustus omamoodi sõpruskond, kellega sagedasti koos viibiti.⁵³ Varasemate tutvuste ringkond oli jäänud distantse tõttu hõredamaks. Viires asus pärast diplomi kättesaamist Tartusse elama, seepärast nähti teineteist varasemast harvemini. Ühel korral, mil Viires Kunstihoonet külastas, kasutas Roode võimalust ja portreeris oma sõpra („Sõbra portree“ 1968).⁵⁴ Roode külastas siiski võimalusel Tartu sõpru, viibides vahel Vallimäe-Margi juures. Soosteriga oli tema Moskvasse asumise järel samuti suhtlus kaugenenud. 1970. aastal oli Roode kirjutanud aga kunstniku austuseks mälestuse.⁵⁵ Rooded suhtlesid üsna tihedalt ka tolleaegsete kirjanike ja näitlejatega, mida tõendavad ühelt poolt üsna arvukad portreed tolleaegsest

⁴⁵ Keevallik, J. *SSO 50. Aastapäeva juubelinäituselt* – Kunst 1968/1.

⁴⁶ Maran, O. *Leida ennast vaadeldavas objektis* – Noorus, 1966.

⁴⁷ ERA f R-1665, s 175. lk 31

⁴⁸ Põldroos, E. *Henn Roode ja tema maalid* – Noorte Hääl, 2.04.1967.

⁴⁹ Toom, M. Edasi, 9.10.1970. lk 2

⁵⁰ Henn Roode maalide näitus (kataloog). Tallinn, 1970.

⁵¹ Maran, O. *Üks uurija, kes on kunstnik* – Noorte Hääl, 18.01.1970. lk 2

⁵² ERA f R-1665, s 175. lk 31

⁵³ Vestlus Milleriga.

⁵⁴ Vestlus Viiresega

⁵⁵ *Ülo Sooster In Memoriam* – Kunst 39/1, 1971. lk 45

kultuurieliidist. Roode oli juba varasemast ajast isiklikult tuttav oma aja suurnäitleja Ants Eskolaga.⁵⁶ Kirjanikest oli kunstnik portreeterinud Paul Rummot. Lisaks huvitus Roode tollel ajal prantsuse luulest, mis osutus kunstnikule kättesaadavaks tänu sõprussidemele Friedebert Tuglasega.⁵⁷

1974. aastal avati kunstniku 50. eluaasta juubeli puhul seitsmes personaalnäitus Tallinna Kunstihoones koos teiste kunstnik-juubilaride Valerian Loigu, Ilmar Linnati, August Pulsi ja Linda Rosinaga. Rein Loodus tõstis näituse arvustuses esile Roode kompositsioonide erilaadseid kubistlik-futuristlike lahendusi. Näitusel olid üleval kunstniku viimased suuremad kompositsioonid nagu „Jooksjad“ (1974) ja 1969. aasta juubelilaulupeo puhul valminud „Kompositsioon laulupeo teemal“.⁵⁸ Näitus avati 13. detsembril, kuid 25. detsembril suri Roode raske maovähi tagajärjel. Leinatalitus leidis aset Roode tööde juures Kunstihoone saalis.⁵⁹

1.3. Usuline pöördumine

Roode kristlusesse pöördumisel oli oluline roll Maranil, kes astus 1968. aastal otsustava sammu religiooni suunas. Marani sõnul suutis ta jagada teistele oma uuenenud hoiakust mõnda aega hiljem. Vaja oli ise jõuda teatud sisemise veendumuseni. Nõnda jagas ta lõpuks oma usust teistele kaaslastele, kellest ainsana tundis suuremat huvi asja vastu Roode. Pöördumisotsus leidis aset Marani arvestuste järgi umbes aastatel 1969-1970.⁶⁰

Kunstniku kristlusesse pöördumist ei mõisteta kardinaalse suunamuutusena, vaid omamoodi mõistetava arengukäiguna. Roode tütre Hanna Milleri sõnul oli usk isal omamoodi sisemuses kogu aeg olemas, väljendudes ühelt poolt absoluutse tõe otsingutes, teisalt aga kunstniku eetilise hoiakust.⁶¹ Järgnevas peatükis keskendutakse esile toodud aspektile pikemalt.

Muutusest ei olnud just vaimustunud Roode abikaasa, kes olevat siiski kunstniku elu lõppstaadiumis otsusega leppinud. Roode eraldus pöördumisjärgselt perekonnast ja teistest lähedastest enam omaasse maailmasse, teistsugusesse vaimsusesse. Samas ei tähendanud see täielikult seltskonnaelust hoidumist. Vaikiv ja tagaplaanile hoiduv positsioon oli omane kunstnikule

⁵⁶ Teatrivara, 1989.

⁵⁷ Vestlus Viiresega.

⁵⁸ Loodus, R. *Viie näitus Kunstihoones* – Sirp ja Vasar, 3.01.1975. lk 9

⁵⁹ ERA f R-1665, s 175. lk 37

⁶⁰ Vestlus Maraniga.

⁶¹ Vestlus Milleriga.

juba varasemast ajast. Religioon aga süvendas taolist sissepoole suunatud hoiakut veelgi. Üsna tihedateks jäid sõprussuhted teiste kolleegide ja kaaslastega.⁶² Varasematest sõpradest suhtus Roode usulisse valikusse üsna negatiivselt Sooster, kes Lidia Soosteri sõnul nägi Roode ja Marani omavahelises läbikäimises ainult halba mõju kunstniku loomingule.⁶³ Kuid distantsti tõttu ei olnud Soosteril ja Roodel tihedamat läbikäimist juba pikemat aega.

Kunstnik ei jõudnud neil aastatel otseselt liituda ühegi kindla usukogukonnaga ega käia nii pere kui ka halveneva tervise tõttu regulaarselt religioossetel kogunemistel. Selleks ajaks ei olnud veel ka Maran leidnud kindlat kogukonda. Käidi vahel Oleviste kirikus või kodukoosolekutel. Kunstniku usuline teekond oli seega pigem individuaalsete otsingute laadi. Ainus usuline tekst, mida Roode olevat lugenud, oli saksakeelne Vana Testament, mille kaudu olnud kunstnik jõudnud patutunnetusele. Uue tõlkega piibel ilmus alles hiljem ning ei olnud veel terviklikult kättesaadav.⁶⁴ Roode tütar Hanna on hiljem meenutanud, kuidas ta pühakirja laual märgates oli algul üsna ehmatanud.⁶⁵

Usuline pöördumine oli eelkõige seesmine läbielamine, milles kõige olulisemaks pidas kunstnik suutlikkust andestada nüüdsest vene võimule, mis oli nii teda ennast kui ka kogu rahvast vaenanud.⁶⁶ Vaoshoitud vimm oli olnud omamoodi takistuseks igapäevaelus ja loomingus, mille tõttu ta arvatavasti kergendusega sellele usu kaudu lahenduse leidis. Kunstniku üldisemaks püüdluseks oligi loobumine kõigest pidurdavast ja häirivast nagu on lausunud ka Põldroos: „Roode elu põhituumaks on kunst ning raudse järjekindlusega püüab ta kõrvaldada oma elust, oma igapäevastest harjumustest kõike, mis takistab eesmärgi poole sammumist.”⁶⁷

Tundub, et kunstnik jõudis oma lühikese usulise teekonna jooksul kindlama aluseni, saades julguse usutemaatikat üles võtta ka teiste tuttavatega. Jüri Palmi portreeterides olevat Roode hakanud rääkima Jumalast, kuid Palm, kelle vanemad olid antroposoofid, oli tõrjuv kristluse suhtes.⁶⁸ Taoline usujagamine eeldab teatud kindlate veendumuste vähemalt osaliselt väljakujunenud olukorda.

Elu lõpuaastal olevat Roode Marani sõnul öelnud, et oli kunstis teinud kõik, mida teha sai, lahendades maaliprobleeme ning leidnud, mida otsis. Teadlase-hoiakuga Roode ei saanud Marani

⁶² Vestlus Maraniga.

⁶³ Sooster, L. Minu Sooster. Tallinn, 2000. lk 54

⁶⁴ Vestlus Maraniga.

⁶⁵ Vestlus Milleriga.

⁶⁶ Vestlus Maraniga.

⁶⁷ Põldroos, 1967. lk 2

⁶⁸ Vestlus Maraniga.

sõnul oma eesmärgini jõudnuna hakata nüüd pilte müügi jaoks produtseerima. Maaliprobleemid olid kunstniku loomingut kandvaks jõuks, kuid olid nüüd jõudnud kunstniku silmis otsitud lahendusteni. Üllatavalt olevat Roode öelnud, et nüüd jäi tal üle olla ainult preester. Mida kunstnik täpselt sellega silmas pidas, polnud Maranile selge. Roodet olevat aga juba varasematel aegadel juhuslikult tänaval peetud vaimulikuks. Kunstnikust õhkus teatud väljapeetud ja sügavalt lugupidavat hoiakut.⁶⁹ Roode omamoodi mediteerivale olemusele mõeldes, on isegi taoline ülestunnistus mõistetav.

⁶⁹ Samas.

II Roode veendumused kunstist

2.1. Roode vormifilosoofia

Henn Roodet on mõistatud tema vaadete ja hoiaku tõttu kui modernistlikku kunstnikku, kes tähtsustas eelkõige vaatlemiskategooriat, üritades lahendada kunstis esmalt vormiprobleeme. Olles kunstihariduse omandanud Pallase kunagistelt õppejõududelt, teadlik sõjaeelsest eesti kunstist ning läbitöötanud aastate võimaluste piires modernistliku kunsti ajaloo, kandis ta 1956. aastal taas eesti kunstiellu suubudes sõjaeelse kunsti meelsust.

Roode tõstis esile eelkõige maalilisi kriteeriume, mõistes kunsti kui maaliprobleemide lahendamise arsenal. ⁷⁰ Taoline probleemikeskne lähenemine oli Pallase õppejõudude õpetuslik pärand, milles hinnati natuuri vaatlemist, uurimist ning sellele loovat lähenemist. Viires on kujundlikult sõnanud: „Roode kuulub pallasliku värvikooli katkematusse ahelasse: Mägi - Pärsimägi - Roode. Need on viljad samast kunstipuust.“ ⁷¹ Mäelt oleks kunstnik justkui pärinud kalduvuse loodusmaastiku geometriseerida ning allutada kindlale struktuurile, ⁷² Pärsimäega seondub aga Heie Treieri sõnul eelkõige mõlema viimistlemata ja õhuline pinnakäsitus. ⁷³ Heldur Viirese sõnul oli aga Roode näol tegemist „kõige vabbelikumana pallaslasega“. ⁷⁴ Roodele omane kalduvus vormide killustamisele seostub selgelt Vabbe 1920ndate algusepoole töödega, milles väljenduvad kubistlikud ja futuristlikud vormiotsingud. Nõnda on Viires hüüatanud: „Mõelge hetkeks Vabbe „Seine'i jõele“ - see on just Roode!“ ⁷⁵ Roode leidis oma püüdlustele nõnda kõige sobivamana kubismi. Kunstnik olevat Tartu Kunstiinstituudi aegadel isegi konstateerinud, et kubismi peamised tõed peaksid olema igas maaliateljees seinale kirjutatud. ⁷⁶

Pidev eksperimenteerimine vormi- ja värviga ei seadnud seega maalitava objekti või temaatika osas Roodele kindlaid eelistusi või nõudmisi. Siinkohal võiks aga osalt vastu vaielda, sest eelnevalt sai esile toodud, et kunstniku algseks tahteks oli olnud ennekoike temaatilise kompositsiooniga tegelemine. Roode kujutas nõnda mõnda temaatilise konkursi raames võimude poolt soositud temaatikat, a la „Inimene ja tehas“. Kuigi 1970. aastal loodud samanimelises töös võib osalt esile tõsta kunstniku huvi inimese ja tehnilise keskkonna vastu, jäi teoses domineerima siiski kunstniku soov nähtavat analüüsida ja rangetele vormidele allutada. Olulisem oli seega teose vormiline külg.

⁷⁰ Vestlus Maraniga.

⁷¹ Kunstisalong Allee kunstioksjon II kataloog. Tallinn, 2007. lk 20

⁷² Kõiv, R.; Tatar, T. (koost.) Metsa ja mere vahel. Eesti loodusmaal. Tartu, 2013. lk 12

⁷³ Treier, H. *Henn Roode ja optiline maalitraditsioon* – Eesti Ekspress, 6.09.2007. lk 11

⁷⁴ Allee, 2007. lk 20

⁷⁵ Vestlus Viiresega.

⁷⁶ Samas.

Kuigi kompositsioonid moodustavad kahtlemata olulise ja märkimisväärse osa tema loomingus, lähenes kunstnik siiski erinevatele teemadele ja žanritele talle omase süvenenud tähelepanuga võrdväärselt. Nõnda viljeles ta ametliku hierarhia tipus oleva žanri kõrval ka loodus- ja linnamotiive, portreed, akti, vaikelu ja natüürmorte.

Inimene ei olnud nõnda kuidagi oma olemuselt intrigeerivam kui väliskeskkonnas leiduvad ning enamasti teisejärgulisena mõistetavad objektid. Roode inimese käsitlemise osas on seetõttu tõmmatud paralleele Cézanne'iga, kelle hoiakus on samuti teatud ebainimlik element. Inimest nähakse eelkõige tähelepaneliku vaatluse all oleva asjana. Kirjeldades Roode suuremõõtmelist „Turgu“, on nõnda ka Juske seostanud Roodet Cézanne'iga ning lausunud, et turul liiguvad „inimesed – need tunduvad isikupäratud nagu robotid.“⁷⁷ Samuti on tema teistes temaatilistes kompositsioonides nagu „Demonstratsioon“ või „Kunstiüliõpilastes“ kujutatud inimmass eelkõige kogu ümbritseva keskkonnaga armutult deformatsioonile allutatud. Olulisem oli taaskord vormianalüüs.

Modernistlikus kunstis osutusid oluliseks eelkõige abstraktsed maalilised kvaliteedid, mille ees mängisid ülejäänud faktorid marginaalset rolli. Taolise mõtteviisi lätetena nähakse Immanuel Kanti, kelle järgi peaks objekti vaadeldes eelkõige tähelepanu pöörama vormilistele aspektidele, loobudes tahtest anda sellele kindel mõtteline kontseptsioon, eesmärk.⁷⁸ Paul Cézanne rõhutas samuti, et tuleks eelkõige keskenduda vormiprobleemidele ning hoiduda literatuursest vaimsusest, mis nii sagedasti tahab tungida töödesse, juhtides neid looduse tõelisest uurimisest eemale.⁷⁹ Mõned aastakümned hiljem deklareerib sarnaselt kubismi teoreetik Guillaume Apollinaire: „Kunstnik ohverdab kõik maali kompositsiooni ees. Teema ei ole enam oluline, või kui on, siis vähesel määral.“⁸⁰ Kunstiline kujund ei olnud samuti Roode jaoks diskursiivsesse vormi pandav, vaid eelkõige temas eneses tähendust kätkev.⁸¹

Teisalt tuleb rõhutada, et teineteisest ei eraldatud mõisteid „vorm“ ja „sisu“, vaid taotleti nende ühtsust. Roode enda sõnade kohaselt on sisu „vormitud tunnetus, kunstiline tunnetus“.⁸² Kirjutades Roode loomingust konstateerib Maran 1966. aastal: „Meie kunstialases kirjavaras on tihedalt käibel fraas: „... otsingud nii sisus kui ka vormis ...“ Kuigi teisel räägitakse sisu ja vormi ühtsusest, lahutatakse tegelikult neid, mis on lahutatavad ainult puhtteoreetilises analüüsis, /.../ Tõeline sisu ja

⁷⁷ Juske, A. *Henn Roode - modernist saatuse kiuste* – Eesti Päevaleht, 14.03.2009. lk 6

⁷⁸ A Companion to Art Theory. Oxford, 2002. lk 130-131

⁷⁹ Chipp, H. B. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley, 1984. lk 19

⁸⁰ Harrison, C.; Wood, P. (koost) *Art in Theory 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden, 2003. lk 186.

⁸¹ Vestlus Maraniga.

⁸² Maran, 1966. lk 64

vormi ühtsus saab sündida vaid läbitunnetatud kunstilise kujundi loomisel. Niisugune kunst ei vanane, ta on ühtlasi tänapäevane ning ajatu, rahvuslik ja universaalne, isiklik ja objektiivne.“⁸³

Tolleaegseid kunstialaseid mõtteavaldusi vaadeldes on läbivaks jooneks taolise ühtsusprintsipi rõhutamine. Kaitstes samal aastal Kunstihoones aset leidnud noortenäitust ning abstraktset kunsti, oli Maran järjekordses artiklis toonitanud Juri Lotmani struktuuralse poeetika teooriale tuginedes sisu ja vormi lahutamatust. Oluline ei ole kunstiteose puhul selle arusaadavus, vaid läbitunnetatud kujundi avaldumine.⁸⁴ Liikudes oma mõttekäikudes sarnases suunas, kirjutas samuti Põldroos Nikolai Kormašovi töödest rääkides vormifilosoofiast, millest lähtuvalt „sünnib autonoomne, jagamatu kunstiline kujund, milles vorm enam ei piirdu eraldivaadeldava idee illustreerimisega. Mõte, idee sünnib selles kujundis ning võib eksisteerida ainult temas.“⁸⁵ Sarnaselt oma mõttekaaslastele lausus ka Roode: „Kunstniku mõtlemine, tema filosoofia avaldub selles, kuidas tema värv, transformeerudes pinnas, hõlmab ja vormib ja taassünnitab objekti uuel, läbitunnetatud kujul.“⁸⁶ Vorm tuli maalida sisuks.

Oluline rõhk oli kunstniku intuitsioonil. Roode enda sõnade kohaselt: „Arvan kunstis peamise olevat tunnetusliku lähenemise tegelikkusele. Maalimine on tunnetamine värvide kaudu. Probleemiks on, kuidas transleerida kolmemõõtmeline kahemõõtmeliseks. Illusioon ei ole lahendus. Pinnal tegutsedes peame loogikale truud olles ka selle pinna juurde jääma, värv peab pinnaga seostuma, mitte seda lõhkuma. Pind surub värvile peale oma seadused – rütmika, piiritülidest hoidumise. Kõigele surub oma seadused aga tunnetus – meie kaemuslik vahekord maalitava objektiga. /.../ Tunnetus kujundab vormi.“⁸⁷

Roode läbitunnetatud vorm ei ole oma olemuselt esteetiliselt või emotsionaalset kogemust ärgitav. Kui mõnes modernses formalistlikkus käsitluses rõhutatakse just hinge liigutama panevat, elamuslikku aspekti, nagu Clive Bell oma „täendusliku vormi“ osas, ilmneb Roode vormikäsitluses just vastupidine suundumus. Maranit tsiteerides: „Esteetiline külg – see, mida me pildis oleme harjunud tavalises mõttes ilusaks pidama – nagu puudub. On välditud efekte, toredaid säravaid toone, leidlikke värvaine fakteure. Domineerivad rahulikud, neutraalse poole värvid, mis ei

⁸³ Samas. lk 64

⁸⁴ Maran, O. *Kujutamisesest kujutavas kunstis* – Noorus nr.11, 1966. lk 66-68

⁸⁵ Põldroos, E. *Pilk eilsesse ja homsesse* – Kunst 1967/3. lk 10

⁸⁶ Maran, 1966. lk 64

⁸⁷ Samas, lk 64

ole määratud meis vaimustatud ohkeid valla päästma.⁸⁸ Kunstnik vältis seega meelelist efekti, orienteerudes enam sügavamale tunnetusele.

2.2. Enam objektiivset

Tagasi tulles pallasliku kunstikäsitlemise juurde, tähtsustati eelkõige vaatlemise meetodit ning ideaalina tajuti objektiivset maalimist. Roodet Pärsimäega seostades on Treier tsiteerinud Pärsimäed meenutavat Evald Saagi: „Maalija oli Pärsimäe meelest vaatleja, mitte nagu looja. Ta vaatles. Ta tahtis maalida „nii nagu tuu järv om““.⁸⁹ Taolist sõjaeelse maalikunsti veendumust endaga kaasas kandes, püüdlas Roode samuti asjade objektiivse olemuse tabamiseni.

Valk on sellest lähtuvalt tabavalt võrrelnud oma mälestusteraamatus Roodet teiste tolleaegsete Instituudi kunstiõpilastega: „Tema aeglase ja perfektse hääldusega lausunud mõtteavaldustes aimdus meie omast sootuks erinev vaimsusetasand, mis ühelt poolt tundus võõrastav ning teisalt ahvatlev oma tabamatu kaugeloleku tõttu. See oli ka loomulik, sest meie vanusevahe, elukogemused ning küllap kõige rohkem Westholmi eliitgümnaasiumist ja seejärel „Pallase“ kunstikoolist kaasa saadud vaimsuse rafineeritus eraldasid teda sootuks meie põlvkonna rokokost barbaarsest jõulisusest. Meid kannustas pidev tegudeiha ja enese väljapoole suunamine, Roodet aga pigem väljaspoolse enesesse kogumine ja süvenenud uurimine.“⁹⁰ Nõnda hindas ta kunstis subjektiivse eneseväljenduse asemel eelkõige objektiivse maailma vaatlemist ja reflekteerimist.

Roode oli seetõttu ümbritsevale esmalt analüüsivalt lähenev isiksus, millest johtuvalt on rõhutatud kunstniku teadlasele omast loomust. Modernistliku kunsti seisukohalt on taoline kunstnik-teadlase hoiak olnud oluliseks mõõtmeks, sest selle areng oli esmalt seotud 19. sajandist alguse saanud läbimurdeliste saavutustega psühholoogias, filosoofias ja reaalteadustes. Selle eestvedajad olid teadlikud neis aset leidnud arengutest ning tõmbasid nii mõnelgi korral otseselt paralleelid teadusega. Näiteks Apollinaire nimetab oma essees kubiste matemaatikuteks, kes ei ole natuuri hüljanud, vaid püüdleval selle innukale analüüsile. Sellest lähtuvalt „uurib Picasso objekti nõnda nagu kirurg lahkab laipa.“⁹¹ Süvenenud analüüsi kaudu tuli kunstis eelkõige tegeleda värvide ja vormide kujutamistest tulenevate probleemidega.

⁸⁸ Maran, 1966. lk 65

⁸⁹ Treier, 2007. lk 11

⁹⁰ Valk, H. Pääsemine helgest tulevikust. Tallinn, 2010. lk 74

⁹¹ Harrison; Wood, 2003. lk 187

Püüdes mõista Roode isiksust, tõdes nõnda ka Maran, et üks pool on temast „kaalutlev ja analüüsiv intellektuaal, teine ekspressiivsusele pürgiv tundeinimene, /.../ Tunne tahab oma teel kõike purustades ja deformeerides vabalt väljenduda, mõistus ohjeldab teda, ehitab talle ümber kindla vormi ahelad.“⁹² Kunstniku ratsionaalsusel oli seega määrav roll, mille osakaal emotsionaalse ja esteetilise arvelt pidi kasvama. Mõeldes eriti Roode hilisematele suuremõõtmeliste kompositsioonidele, on neile iseloomulik justkui insenerile omane kalduvus allutada kogu pind rangetele mõõtmetele („Laboratooriumis“, 1973). Isegi loodus ning selle osana meri, mis kunstniku enam paelus ja spontaansemat eneseväljendust äratas, pidi lõppude lõpuks leidma struktuuralselt vankumatu käsitluse.

Kunstiteoses ei pidanud väljenduma niivõrd indiviidi tundemaailm, kuivõrd temast sõltumatud ja muutumatud põhimõtted, milleni jõudmiseks tuli ületada nende printsiipide selgust hägustavad tingimused. Taoline eesmärk kehastub kunstniku loomingus justkui läbiva teljena, milles liigutakse üha enam objektiivse reaalsuse kujutamise osas n-ö suurema puhtuse poole, et võiks olla „vähem meelelist, enam vaimset, vähem välist, enam sisemist, vähem subjektiivset, enam objektiivset.“⁹³

Oluline oli uurida ja tunnetada kõike nähtut tähelepanelikult, et sõeluda sellest olemuslikult väärtuslikem aspekt. Põldroos on Roode taolist tööprotsessi kirjeldades sõnanud, et „kui ka nimetaksin Roode töid tarkadeks, siis sellepärast, et kujutlen tema tööde sündi umbes sellisena: ta vaatleb. Tema ees on kas demonstratsiooni voogav inimmeri või siis „päris“ meri, majad või inimnägu. Ning ta uurib, analüüsib, millest koosneb saadud mulje, mis on siin määravat, milles on tingitud antud loodusseisundi või inimnäo olemus. Ta püüab otsekui destilleerida saadud muljet, et siis eraldada temast kõige hinnalisem osa. Ning siis paneb ta selle osa lõuendile.“⁹⁴ Kirjeldus on üsna sarnane Põldroosi enda vaadetega, mille kohaselt tuleb näoilme jäädvustamiseks „heita näole kiire kõrvalpilk ning tabatud saak kindlalt endasse peita. /.../ Siis võib silmad sulgeda ja nähtut omaette peost pihku veeretada, sellelt nagu sibulalt kihte koorides – ja õnnelikul juhul jõuda tuumani.“⁹⁵ Oldi veendunud, et pealispinnast tuli jõuda olemuslikult sügavama tasandini.

Marani sõnul oli nii tema kui ka Roode püüdluseks plastiline tõde, mida kõige puhtamalt suutis välja tuua Roode.⁹⁶ Läbitunnetatud kujundis puudusid tundeid või esteetilist elamust ärgitavad iseloomujooned. Roode loomingut käsitlevas artiklis on Põldroos tabavalt jätkanud nõnda: „Sünnib töö, mida pealiskaudne vaataja isegi igavaks võib nimetada – pole seal silma hüppavat värvide

⁹² Maran, 1966. lk 65

⁹³ Maran, 1970. lk 2

⁹⁴ Põldroos, 1967. lk 2

⁹⁵ Põldroos, E. Mees narrimütsiga. Tallinn, 2013. lk 148

⁹⁶ Vestlus Maraniga.

tulevärki ega emotsioonidega mänglemist. Kuid süvenedes me mõistame, et siin on tabatud mingi eriline kunstnikku erutanud tõde, mida ta väljendab värvides ning joontes ja mis on rohkem tajutav kui sõnadega väljendatav. Siit ka tööde tagasihoidlikkus – mõni pealiskaudselt efektne värvilaik võiks kergesti eemale peletada tolle subtiilse tõetunde. Ja pole siis ime, et suurtel ülevaatenäitustel jäävad Roode tööd esimesel pilgul tihti märkamatuks. Nagu ütles kord tabavalt Olav Maran: „Roode räägib vaikse häälega tõsistest asjadest.“ Valjuhäälseimate tööde kõrval pole teda lihtsalt kuulda.“⁹⁷ Maran on kasutanud selle tõttu Roode tööde puhul isegi sõna „askeetlik“, sest tundelisus on tema teoste puhul kuhugi sügavusse surutud ning esile tuleb „midagi looduse enda vankumatust, vahel halastamatustki meelekindlusest.“ Objektiivne maailm või teisisõnu Roode poolt 1968. aastal deklareeritud „absoluutne tõde“⁹⁸ pidi väljenduma küll kasinas väljenägemises, kuid jõulises olekus.

Kuigi Roodel esines tõepoolest sarnaseid jooni Cézanne'iga, eristuvad nende tõekontseptsioonid teineteisest. Sarnaselt Cézanne'ile arvas ka Roode, et tajume kujutatavate objektide tõelist vormi arendades oma optilisi võimeid ja tunnetust. Cézanne rõhutas aga eriti pertseptsiooni, mis Roode puhul võõraks jääb. Merleau-Ponty sõnade kohaselt: „Me näeme asjade sügavust, sujuvust, pehmust, kõvadust; Cézanne'i sõnul isegi lõhna. Kui maaliija tahab edasi anda maailma, peab tema värvide asetus kandma endas seda nähtamatut tervikut, teisel juhul on tema maalid ainult asjadele vihjavad ja ei anna neile ülevas ühtsuses kohalolekut, seda ületamatut täielikkust, mis on meie jaoks tõe definitsioon.“⁹⁹ Roode jaoks ei seisnenud tõde siiski ainult asjade ehtsas tajumises ning kogetu edasiandmises. Kunstis ei piisanud ainult tõest.

Kunstnik oli nõnda isegi vastupidiselt eelnevalt esiletoodule Jüri Keevalliku sõnul lausunud, et „ainuüksi tõest on kunstis vähe“.¹⁰⁰ Kunstniku roll oli esmalt anda sellele midagi omalt poolt juurde. Ühtlasi pidi väljenduma mingi olemuslikult kõrgemalseisev element.

2.3. Otsides kõikehõlmavat struktuuri

Lähtuvalt teadlasele omasest väliskeskkonda analüüsivast positsioonist huvitus Roode üha enam vorme kooshoidvast struktuurist. Tükeldades ja seejärel rekonstrueerides objektide vorme, üritas ta tabada seda universaalset kõike kooshoidvat ja siduvat faktuuri.

⁹⁷ Põldroos, 1967. lk 2

⁹⁸ Helme, 1989. lk 27

⁹⁹ Merleau-Ponty, M. Sense and non-Sense. Evanston, 1964. lk 15

¹⁰⁰ Keevallik, J. *Vastuoludelt harmooniale* – Sirp ja Vasar nr.3, 16.01.1970. lk 15

Esmalt pööras Roode koos Maraniga oma pilgud looduse suunas. Maastiku geomeetrilistele kujunditele allutades üritati läheneda selle tõelisele loomusele, varjatud olemisviisile.¹⁰¹ Olles saavutanud tahetud tulemuse, pöörati oma pilgud mere suunas. Kuid mere abstraherimisel oldi aga hoopiski hädas, sest mere geomeetriliste vormide kaudu esitamine oli oluliselt keerulisem kui maastiku puhul, mis juba iseenesest laotas end süvenenud vaatlejale konkreetsete vormidena. Seevastu avanes meri aga pidevalt muutliku oleku tõttu rahutus loomuses. Kui Maran oli loobunud katsest, jätkas Roode oma püüdlusi ning jõudis lõpuks ka vastava tulemuseni („Meri“ 1974), sest ka meri on kantud kindlatest kristalsetest struktuuridest.¹⁰² Näiliselt pidevalt deformeeruva objekti tagant tuli leida see kõigutamatu rütm.

Otsides nõnda kõikehõlmavat faktuuri, keskendus Roode ühelt poolt nähtustele, mida enamikel juhtudel peaksime oma olemuselt kõige muutlikumateks: inimass ja meri. Objektiivne struktuur avaldus Roode sõnul seega liikumises, vahelduvas hetkes: „Sündmus on lõik suurest koetisest. Sündmuse esitamisel olgu tajutav tema suhe selle suure kosmilise koega, siis ta mõjub õigesti.“¹⁰³ Kunstis pidi väljenduma juhusliku sündmuse seos selle objektiivse kõikumatu struktuuriga. Nõnda lausus Roode konkreetsemalt: „Maal – see on igavese ja jäädava ja mööduva (kaduva) suhe.“¹⁰⁴

Tegemist oli Roode jaoks eelkõige suhete maailmaga, mis haaras enda alla kõike nähtavat. Iga osa oli omavahelises seoses, mõjutades teineteist. Nimetatud nähtust on Maran kirjeldanud nõnda: „Välismaailma objektide vahelised suhted, „minu“ suhted välismaailma objektidesse ja nendevahelistesse suhetesse, printsiipidesse, mis esemete taga peituvad – see kõik saab nüüd kestva ja süveneva juurdluse aineks. Sellelt pinnalt kasvab välja uus kujundlikkus oma mitmete võimalustega.“¹⁰⁵ Kuigi eelnev on eelkõige Marani reflektatsioon Roode teostele, aimdub selles siiski kunstniku hoiak, mis ei näinud end selle „kosmilise koe“ suhtes ainult vaatleja-uurijana, vaid lahutamatu osana.

Arusaam kogu maailma ühtsusest avaldus ka tolleaegses luules, tõustes eriti esile Jaan Kaplinski loomingus. Tema 1967. aastal ilmunud ja ülimat populaarsust kogunud esimene luulekogu „Tolmust ja värvidest“ jättis oma jälje ka Roode loomingusse („Lugedes Jaan Kaplinski“, 1967-68). „Selle kogu sisuks oli sugestiivne ja loitsuline värss, mis kuulutas inimese ja looduse üksolemist, ürgkodu poole püüdlemist: *LÄBI SEST VALEST LÄBI SEST VALUST / lajuke kevadist metsaalust // lihtsalt niisama olles ja võites / minu jänesekapsad on õites [---] // savist sai ihu tuulest sai hinge /*

¹⁰¹ Tatar, 2008. lk 71

¹⁰² Vestlus Maraniga.

¹⁰³ Maran, 1970. lk 2

¹⁰⁴ Helme, 1989. lk 27

¹⁰⁵ Maran, 1970. lk 2

*muud ei olegi tõuske ja minge.*¹⁰⁶ Inimest ei tõsteta kõrgemaks, vaid rõhutatakse tema loodusest pärinevat, põrmuks muutuvat olemust. Taolise mõttega algab juba Kaplinski vastav nimiluuletus: *TOLMUST JA VÄRVIDEST SAAVAD UUED LIBLIKAD / aga meid pannakse mulda nagu murtud luud oma asemele tagasi.*¹⁰⁷ See „kosmiline kude“ oleks seega justkui maailma korrapära ja harmooniat kehastav ühtsus.

Kui kunst pidi tegelema eelkõige objektiivsete printsiipidega, püstitas taoline eesmärk korduvalt konflikte. Taaskord Marani poolt sõnastades kerkis esile rida küsimusi: „Kas on abstraktset suhete kujundit vaja tõlkida nähtava maailma kujundisse? Kas on selline lavastus maalikunstis tarvilik? Kas saab täiust otsida ebatäiuslikes ajalistes vormides?“¹⁰⁸ Tahe keskenduda puhtalt abstraktsele struktuurile nõudis vabanemist konkreetsetest vormidest. Marani nägemuse kohaselt väljendus „plastiline tõde – tõetunnetus pildi struktuuri kaudu“ kõige selgemalt just abstraktses kunstis.¹⁰⁹ Nõnda nagu luuletajatele oli 1960ndatel vabavärss justkui vabama elutunnetuse viisiks, osutus kunstnikele selleks abstraktne kunst. Seega viljeles Roode 1965.-68. aastatel intensiivselt non-figuraatiivset kunsti, sõnastades samal ajal konkreetset oma kõiksusele orienteeruvaid veendumusi: „absoluutne tõde“, „kunst manifesteerib olemuslikkust“ jne. 1967. aastal sõnab ta justkui oma püüdluste kinnituseks, et „kunst algab sealt, kust lõpeb nähtav pind.“¹¹⁰

Igatsedes enam sellel nähtamatul objektiivsel struktuuril teoses esile tõusta, jättis Roode üha rohkem pinda vaikusele, tühjusele. Natüürmordid, tänavavaated on nõnda näilise lõpetamata efektiga („Lilled“ 1967, „Äärelinnas“ 1968, „Oktoobrikuul“ 1968). Skitseerides ainult vajalikul määral arusaadavuse piirini, näeme lilleõisi, autot ja tänavat, milledest kumab nende väljanägemisest enam seda kõigesse tungivat „kosmilist kude“. Kaugeleulatuvama tähenduse omandab see aga usuletuleku kaudu.

2.4. Kunstniku hoiak usulise pöördumise järgselt

Paul Tillich'i vaadete kohaselt on iga hoiak, mis väljendab vajadust lõpliku tõe mõistmise järele, oma olemuselt juba religioonina mõistatav.¹¹¹ Mõeldes kunstniku teekonnale tagasivaatava pilguga, tõdetakse nõnda pöördumisotsuse osas enamasti asjade loomuliku arengukaiku. Võrreldes omavahel

¹⁰⁶ Eesti kirjanduslugu. Epp Annus, Luule Epner jt. Tallinn, 2001. lk 450

¹⁰⁷ Kaplinski, J. Tolmust ja värvidest. Tallinn, 1967. lk 6

¹⁰⁸ Maran, 1970. lk 2

¹⁰⁹ Tatar, 2008. lk 69

¹¹⁰ Helme, 1989. lk 27

¹¹¹ Tillich, P. Theology of culture. London, 1972.

Roode ja Marani kristlaseks saamist, on Põldroos öelnud: „Roode puhul oli religiooni poole pöördumine isegi mõistetav, sest tema loomingus on selline kõiksuse ja panteismi tunne tugevam. Ükskõik, mida ta kujutab, on see nagu pühakoda, isegi agulivaadetes on mingisugust suurust tunda.“¹¹² Kuigi usuletulekuga ei toimunud kunstniku mõttemaailmas pöördelist suunamuutust, tõi see endaga kaasa mõnevõrra teisenenud hoiakut ümbritseva suhtes. Selle tõenduseks ei saa ma järgnevalt viidata kunstniku öeldule, kuid lähtun oma järeldustes vastavalt tema loomingule ja mõttekaaslaste tähelepanekutele.

Marani sõnul asus Roode pöördumisjärgselt looma heledaid pilte. Eriti avaldus taoline muutus linnavaadetes. Varasemad olid olnud enamus tumedavõitu ja sünged, kuid usuletulekuga tulevad esile õhulised, kerged, heledad linnavaated.¹¹³ Samas on taolist suundumust märgata juba veidi varasematest aastatest, mil kunstnik hakkas laskma enam tühjal pinnal kõnetada. Usuletulekuga siseneb Roode töödesse aga tõepoolest helgemat ja pehmemat koloriiti. „Teekaaslastes“ (1970-71) on Roode kujutanud matkateel sammuvat perekonda. Teos on Viirese sõnul loodud Sõmerpalus, mille metsaradasid mööda Rooded ja Viires tihti kõndisid.¹¹⁴ Taaskord tema käekirjale iseloomulikult on ta liigendanud kogu nähtava pinna ühtlasteks vormideks, lastes enam esile tõusta nende viimistlematusel. Teosest õhkub aga hoopiski üllatavalt mingit positiivset sihikindlust ja lootust sisendav meeleolu, mida varem tema töödes tunda ei olnud.

Valgus ja kergus ilmneb ühelt poolt helgetes toonides, teisalt katmata vaikivates pindades. Huvitavalt on seda otseselt kristlusega seostanud Indrek Hirv: „Figuraalsetes kompositsioonides muutub tühjus, s.o värviga katmata lõuend maalitud pindadega üheväärseks või tähtsamakski, kandes vihjamisi sõnumit pühakirjast: Õndsad on need, kes ei näe, ent usuvad siiski (Jh 20:29) või, mõnes portrees ka variatsiooni eelmisest, armastust rõhutavat: ... keda te armastate, kuigi te ei ole teda näinud (Pt 1:8)“¹¹⁵ Enam tuli võimalust anda sellele nähtamatule kõiksusele, mis sisendas oma kohalolekuga seda pühaduse mõõdet.

Kui selles tühjuses ja helguses aimduks seega mingil määral müstilist elementi, siis vaadeldes enamikke tolleaegseid suuremõõtmelisi kompositsioone („Rööpad ja rattad“ 1971-72, „Inimene ja tehas“ 1970) on näha sellele vastanduvalt kalkuleeriva ja analüüsiva ratsionaalsuse tagasitulekut. Kuigi Roode ei olnud täielikult loobunud kalduvusest deformeerida objekte („Abstraktsioon sadamast“ 1973), tuli tunnet, mis tahtis kõiki vorme purustada, ohjeldada enam kindlalt rangete

¹¹² Tõnis Tatari vestlus Enn Põldroosiga, 20.04.2008. Magistritöö lisades. lk 143

¹¹³ Vestlus Maraniga.

¹¹⁴ Vestlus Viiresega.

¹¹⁵ Hirv, 2007. lk 23

joontega. Nõnda on Roode taas isegi matemaatilise või anatoomilise täpsusega asunud nähtava pinna kallale. Olgu selleks laboratooriumi seadeldis või inimese nägu.

Inimene ei ole enam pelgalt ettekääne vormieksperimentideks, vaid keerulise ülesehitusega isiksus, kelle läbielamised ja tundmused kunstnikus nüüd huvi äratavad. Kui Maranil tekkisid usuletuleku järel vastakad tunded portreede osas, sest täiusliku inimest oli raske leida,¹¹⁶ pööras Roode vastupidiselt enam tähelepanu inimese kujutamisele. Selle juures tuleks esmalt arvestada pragmaatilist külge: portreed olid erinevalt Maranist Roode jaoks peamiseks sissetulekuallikaks.¹¹⁷ Selle kõrvalt leidis Roode ometi igas portreteeritavas mingit tähelepanu väärivat aspekti. Ta on kujutanud isikuid erinevatest tegevusvaldkondadest, alustades kirjanikust ning lõpetades brigadiriga. Oluline ei olnud nende amet või isiksuse eripära, vaid inimene üldisemalt. Nõnda tuli leida ka see väärtuslik isikutes, kes varem olid ainult põlgust ja isegi viha äratanud.

¹¹⁶ Tatar, 2008. lk 92

¹¹⁷ Vestlus Maraniga.

III Roode portreelooming

3.2. Portreelooming 1968. aastani

Ernst van Alpheni sõnul põimuvad portrees kaks subjektiivsust, mis hõlmab nii 'unikaalset' portreeterija subjekti kui ka portreeteritavat.¹¹⁸ Tihedalt mimeesise ideega seonduva traditsioonina on enamasti käesolevat žanrit mõistatud just selle viimase subjekti võtmes. Nõnda on esitanud ka Cynthia Freeland oma ulatuslikus käsitluses rea portreele iseloomulike tunnuseid: sarnasus, psühholoogiline iseloomustus, tõendid persooni kohalolust ja viimaks isiku olemuse manifestatsiooni. Freelandi sõnul täidavad portreed vähemalt ühte neist aspektidest, mis aga samuti seonduvad ennekõike portreeteritava isikuga.¹¹⁹ 20. sajandi portreekunst püüdis aga jäljenduse idee loobumisest, tahtes hüljata senist konkreetset indiviidi representeerivat portreetraditsiooni. Keskenduti enam abstraktsetele kvaliteetidele, mis ei tähendanud aga lõppkokkuvõttes portree surma, vaid komplekssemat inimese kujutust. Nõnda määravad ka Roode portreeloomingut enam modernismi vaimus kantud hoiakud, mis pöörasid tähelepanu kujutatava eripärase isiksuse asemel ennekõike subjekti välistele aspektidele. Püüdis ju kunstnik ennekõike loomingut kaudu maaliprobleemide lahendamist. Inimese kujutamine täitis seega ühte osa mitmetest otsinguväljunditest.

Oluline oli vormide selgus ja värvide harmooniline kooskõla, mis on aimatav kunstniku õpinguaegses teoses „Vabas õhus (naise portree)“ (1949). Viires on nimetatud portree kohta kirjutanud nõnda: „Käesolev portree tutvustab Roodet kui juba küpset meistrit, kes on saanud nägijaks ja suudab vormi sisuks maalida. Noore Roode pintslitöö on hoogne, jõuline, lopsakalt pastosne, aga väga täpne - õigemini konkreetne.“¹²⁰ Roode on impressionistlikus käsitluslaadis andnud hoolikalt edasi valguse peegeldust naise vormidelt ja suvist värvimängu, olles vältinud siiski kirkaid toone.

Nagu juba teose pealkirjast nähtub, asetub pearõhk siiski üldisemal meeleolul ja seda rõhutaval värvikäsitlusel kui konkreetsele isikule. Kujutatav naisfiguur on nõnda eelkõige indiviidi asemel teose terviklikku ilmesse sobituv motiiv. Valdavas osas on taoline inimesekäsitlus Roode portreeloomingu läbivaks jooneks. Eriti ilmekalt avaldub see omamoodi prantslaslikku peenust õhkuvas portrees „Etüüd sinises“ (1967), milles on Roodele iseloomuliku türkiissinise värvi kaudu

¹¹⁸ Alphen, E. The portrait's dispersal: concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture – Portraiture: facing the subject. (ed. Joanna Woodall) Manchester, 1997. lk 239

¹¹⁹ Freeland, C. People and Persons. Oxford, 2010. lk 49

¹²⁰ Allee, 2007. lk 20

üritatud eelkõige luua terviklik mulje. Seega eelnevalt öeldut korrates võiks nentida, et isegi kui on kujutatud konkreetseid indiviide, jäävad poseerijale kui isikule viitavad jooned peaaegu hoomamatuks. Peatun hetkeks indiviidi ideele.

Portreede puhul on sagedasti esile toodud just inimese olemusliku seesmise ehk hingelise ning välise ehk kehalise loomuse eristus. Esimene oleks justkui enam väärtustatud hindamiskriteeriumiks. Taolises vaimus oli ka nõudnud Hegel, et portree peaks esile tõstma eelkõige subjekti seesmist hinge ja kehtvat vaimset ideaali.¹²¹ Keskendudes küll eelkõige fotokunstile on indiviidi hinge huvitavalt osutanud ka Roland Barthes, seostades seda isiku „auraga“, mis peaks olema midagi vahetult ehedat, tõepäraselt ja maskeerimatut. „Aura on midagi mõõtmatu, mis kandub kehast vaimu – *animula*, väike indiviidi hing, hea ühes isikus, halb teises.“¹²² Freeland on Barthesi mõtete edasiarendusena toonitanud, et „aura“ on kui kujutatava indiviidi olemuse manifestatsioon.¹²³ Nõnda kõneldakse inimese tõelisest olemusest, mis on peidus indiviidis eneses ning tuleks seetõttu kunstniku poolt justkui tabada. Hans H. Gadamer on lähenenud portrees avalduvale inimese olemusele veidi teises valguses. Ta leiab, et alles kunstiteose kaudu jõuab persoon oma „olemise suurenemiseni“. Indiviidi essents ei ole midagi väljaspool portreed asuvat, vaid leiab oma olemise just portree kaudu. Nõnda on Gadamer oma kunstiteoorias jäigalt eristanud ühelt poolt portreed ja teisalt modellide kujutamist, rõhutades, et esmases kehtestub alati iseseisva indiviidi olemus. Viimase näol on aga tegemist Gadameri sõnul hääbuva skeemiga, sest kunstnik ei juurdle modelli tõepärase olemuse üle, vaid esitleb teda sellisena nagu ta peaks näima teiste jaoks.¹²⁴

Eelnevalt öeldut korrates ei püüdle aga Roode autentse subjekti esitlemise suunas. Sellele viitavad juba iseenesest tema portreede pealkirjad, mille eesmärk ei ole defineerida konkreetset isikut, vaid enamikel juhtudel osutada ainult minimaalselt kujutatavale. Nõnda ei leia ka tähelepanu portreeteritavate sotsiaalne staatus, millele Gadamer viitas. Maalilistele kvaliteetidele keskendudes on nõnda kunstniku enamikes varasemates portreedes kujutatavad persoonid eelkõige selles Gadameri esiletõstetud modellistaatuses. Ollakse justkui selles nõ hääbuva, kaduva skeemi seisundis. Määravad olid ennekõike välised tunnused, mida kunstnik vastavalt motiivile käsitles. Isegi kui oli tegemist kunstniku enese lähedastega nagu tema abikaasa, keda Roode korduvalt kujutanud oli. Märkimist väärib selles osas kunstniku fovistliku värvikäsitlusega joonistus oma abikaasast „Naise portree“ (1964, Lisa 1), milles on kollakas-pruunile näofoonile lisatud siniseid varjundeid, meenutades tahes-tahtmata Matisse'i portreede julgeid värvivalikuid. Roode nõ

¹²¹ Hegel, G. W. F. *Aesthetics: lectures on fine art vol.1*. Oxford, 1988. lk 155

¹²² Barthes, R. *Camera lucida: reflections on photography*. New York, 1981. lk 109

¹²³ Freeland, 2010. lk 49

¹²⁴ Gadamer, H. G. *Truth and method*. New York, 1975. lk 128-131

„metsikus“ on siiski siinkohal oluliselt leebem ja väljapeetum. Kunstnik taotles enam värvide kokkusulanduvat harmooniat kui šokeerivat elamust. Oma abikaasa näo osas on ta anatoomiliselt täpne, lastes esile tulla igal näo tahul.

Materiaalse keha ja unikaalse hinge vastandus seostus ennekõike traditsioonilise arusaamaga portreest, mille tõttu ei üritanud modernistid seda ainulaadset indiviidi tabada ega esitleda, vaid keskenduda eelkõige kehalistele aspektidele. Gertrude Steini arvates ei huvitanud nõnda Picassot mitte inimese hing, vaid eelkõige ihu ja nägu, mis võtsid erinevatel hetkedel muutlike seisundeid. Nõnda tõi ka Giacometti, et tal on juba piisavalt tegemist välisega, et olla hõivatud kuidagi seismise inimesega.¹²⁵ Alpheni sõnul löid modernistid aga traditsioonilisele portreekunstile vastandudes hoopis uue kontseptsiooni subjektiivsusest, mis baseerus just erinevuse põhimõttel. Sellest lähtuvalt pöördus tähelepanu juhuslikkust ja muutlikkust rõhutavatele vormidele.¹²⁶ Portreteerides korduvalt ühtesid ja samu isikuid osutati nõnda kujutatud isikute ebapüsivale olemusele. Erinevalt sellele modernistliku kunsti üldisemale püüdlusele representeerida kehalisuse kaudu eelkõige inimese varieeruvat ja maskeeruvat loomust, püüdlas Roode vastupidiselt inimese vormide ülimale konkreetsusele, vankumatusele.

Taoline kehalisus on kõige enam täheldatav kunstniku aktide puhul, millele Roode inimesekäsitlesele laiemalt mõeldes siinkohal hetkeks peatun. Neist hoovab enam meelekindlust kui naiselikku õrnust, sensuaalsust. See on aga iseloomulik enamikele tema naisfiguuride kujutustele kui vaadelda kasvõi portreed „Nimetu“. Viires on üldisemalt Roode aktidele osutades märkinud, et ta suutis oma töödes ehedalt tabada kujutatavate modellide isikupära.¹²⁷ Seega ei jätnud üksikindiviidile omased tunnused kunstniku täiesti külmaks. Karakteri näol on aga enam mõeldud isikute kehalist iseärasust kui traditsioonilises mõttes erilaadset vaimust. 1960ndate aastate keskpaigast pärinevas „Istuvas aktis“ on Roode kujutatava keha hoolikalt eraldiseisvateks värvipindadeks jaotanud. Peaosa on siinkohal proportsioonidelt oluliselt väiksem, jalad see-eest massiivsed. Omamoodi sisendab see nõnda figuuri vormidele tervikuna meelekindlust. Tulles aga tagasi portreede juurde oleks siinkohal sobiv esile tuua portree Heldur Viiresest („Sõbra portree“ 1968, Lisa 2). Tõsise ilmega Viirese keha avalduks siin justkui kogu oma massiivsuses. Vormide konkreetsust ja rangust väljendavad ühtlasi tahulised prillid. Rõhutades nõnda ühelt poolt kehalisust, taotles ta aga samal ajal täiesti vastupidist suunda: tahet väljuda füüsilisest väljanägemisest.

¹²⁵ Warner, M. Portraits about portraiture – The Mirror and the Mask. (ed. P. Alarco and M. Warner) New Haven, 2007. lk 18

¹²⁶ Alphen, 1997. lk 242

¹²⁷ Vestlus Viiresega.

1960ndate aastate keskpaigast lähenes kunstnik kujutatavate suunas analüütilis-kubistlikus laadis portreelahendustega. Taoliste portreede näol oleks justkui tegemist katkise peegluga või keerulise puslega, milles segunevad taust ja figuur, interjäär ja eksterjäär.¹²⁸ Kujutatav pind killustatakse väikesteks sisuta osadeks, mis nii üksikult kui ka grupina osutasid eelkõige puhtvisuaalsetele aspektidele, millel puudusid otseselt seosed representeeritava isikuga.¹²⁹ Nõnda olid vormidest eristatavad ainult üksikud näoosad või ühtsete kildude moodustisena mõni kehaosa, mis apelleeris seega enam inimesele üldomastele aspektidele kui kujutatava indiviidi isikupärale nagu on näha näiteks teoses „Lahendus portreele“ (1960ndad aastad). Poseeritava keha on jaotunud siinkohal konkreetseteks värvipindadeks, säilitades siiski figuuri baas-struktuuri. Isegi istuja vari on selge vormina esile tõstetud, eksisteerides nõnda justkui ülimalt materiaalse nähtusena. Portree keskpunktiks oleks justkui naise pluusi markeeriv ühtlane erkpunane värvipind. Koloriidivalikus eristub kunstnik klassikalisest analüütilisest kubismist, mis eelistas eelkõige monokroomseid värve. Roode oli siinkohal märksa julgema värvivalikuga esile tulnud.

„Tütarlapse“ portrees (1965, Lisa 3) oli kunstnik veelgi radikaalsemalt keskendunud vormide jaotusele, säästmata seejuures täielikust deformatsioonist ka näoosa. Vaatajale on ainult aimatav poseerija keha asend ja selle välised piirjooned. Teadmine kujutatavast subjektist kui tütarlapsest põhineb seega peamiselt pealkirjal. Tütarlapse figuur asetub halli ebamäärasesse tausta, mille sirgjoonte ja geomeetriliste kujunditega ta siiski aeg-ajalt kokku sulab.

Kuna peatähelepanu koondus neis kubistlikes portreedes ennekõike kehale, avaldus ümbritsev keskkond sageli ebamäärasuses. Domineerivas hallis hämaruses eristuvad üksikud geomeetrilised kujundid. Teisalt sulas kujutatav isik üha enam kokku ümbritseva taustaga, mis on eriti ilmne „Abstraktses portrees“ (1965-66). Järele on jäänud peamiselt poseerija siluett, mis hääbub peaaegu täielikult teda ümbritsevasse värvikirevusse. Kogu nähtav pind on viidud ühtsele tasapinnale, milles pälvivad enam tähelepanu kujutatava figuuri asemel konkreetseid värvipinnad.

Tolleaegsetes portreedes on seega raske hoomata kujutatud persoone. Elizabeth Cowling'i sõnul väljendavad taolised killustunud portreed siiski konkreetseid meeleolusid, tundeid.¹³⁰ Nõnda on Roode analüütilistes portreedes eelkõige tajutav kujutatavate sügav tõsidus ja mingil määral isegi mediteerivat hoiakut. Isegi „Tütarlapses“, milles on vaevu äratuntavaid märke nooruki palgest, väljendub omamoodi millessegi süvenenud positsioon. Nõnda on võimalik kohata veelgi tõsisemat seisundit „Mõtisklejas“ (1967). Esile kerkivad eelkõige ranged geomeetrilised kujundid ja

¹²⁸ Alarco ja Warner, 2007. lk 143

¹²⁹ Alphen, 1997. lk 242

¹³⁰ Cowling, E. Picasso: Style and Meaning. New York, 2002. lk 227

sirgjooned, millele nii figuur kui ka taust püüavad alluda. Nõnda väljenduks justkui eelpool nimetatud kunstniku ratsionaalsem pool, mis üritas analüüsiva mõistusega kindlameelselt ohjeldada kõike purustada tahtvaid tundeid. Mõtliselt süvenenud hoiak väljendub ka „Jaan Klõšeiko“ portrees (1968). Roode on olnud siinkohal koloriidi osas väga tagasihoidlikult markeeriv, kattes vorme minimaalselt.

Taolise viimistlematusega jättis ta üha enam kõlama ebamäärasel pruunil ja hallil pinnal, mis vallutab nii poseerija kehapinda nagu on täheldatav teoses „Lahendus portreele“ (1966). Huvitav on selle portree eskiisilikult kollaažilik taust. Kunstnik kattis pinna minimaalsel määral ning saavutas nõnda näilise lõpetamatuse efekti. Vaateväljale avaneb seega portree isikust, kes oleks justkui alles poolikus kujunemisjärgus. Oma abikaasat kujutavas „Suvises portrees“ (1968) mängis kunstnik taaskord vormide selguse ja hägususe vahel.

Huvitav on siinjuures tõsiasi, et äärmusliku eksperimenteerimise ajal valmib erandina väga realistlikus laadis „Isa portree“ (1965). Teos oli siiski mõeldud vabariiklikule näitusele ja hiljem kunstifondile üleandmiseks, mis tõenäoliselt tingis oluliselt elutruuma lähenemisviisi. Ilmselt oli siinkohal ka mõneti määrav roll modelli autoriteetsusel ja tähtsusel, dikteerides nõnda ka kujutamiskiisi. Kui ühelt poolt tunduks, et kujutatav isiksus kunstniku puhul olulist rolli ei mängi, näeme siinkohal hoopis teistlaadset olukorda.

3.2. Portreelooming 1969-1974

1969. aastal toimub Roode portreedes otsesem suunavahetus enam realistlikuma kujutluslaadi suunas. Elulähedus ei tähenda aga taotlust täpsele tõetruule jäädvustusele, vaid varasematest vormieksperimentidest loobumist, andes inimesekäsitlemise osas enam maad teistsugusele interpretatsioonile. Uue vaatenurga pinnalt avanesid aga erinevad individid üsnagi sarnases väljanägemises ja hoiakus.

Shearer Westi sõnul on portree kui pingeväli eripäraste ja üldiste kvaliteetide vahel.¹³¹ Esimene apelleerib enam indiviidi kui ainulaadse isiku rõhutamisele, teine aga universaalsetele tasanditele. Erwin Panofsky kohaselt seisnebki selles portree eripära. Portrees on need kaks jõudu justkui teineteist täiendavas osaluses: ühelt poolt toob portree esile tunnuseid, mis eristavad kujutatavat isikut ülejäänud inimkonnast, või nähtusi-omadusi, mis eristavad poseerijat konkreetsetes hetkedes

¹³¹ West, S. Portraiture. Oxford, 2004. lk 27

tema enda tavapärasest olekust. Teisalt pürgib portree aga ajast ja ruumist sõltumatutele aspektidele, mis vastaksid üldinimlikele kategooriatele.¹³² Viimast on aga enamasti mõistetud negatiivses valguses. See seondus esmapilgul inimese püüdluse ja tahtega saavutada ideaalkuvand, mis oleks enesele ja laiemale avalikkusele aktsepteeritav. Bernard Berenson on nõnda vastandanud „portreele“ halvustavas tähenduses mõistet „näopilt“, mis representeerib ennekõike persooni sotsiaalselt konstrueeritud positsiooni. Kujutada inimest vastavalt tema elukutsele, rõhutades tema staatusele omaseid tunnuseid. Portree on aga Berensoni mõistes miski, mis peab esile tõstma nii teose esteetilist külge kui ka inimese seesmist olemust.¹³³

Fernando Serraller on samuti esile toodud vastandusele peatunud, olles suunanud pilgu modernistlikule portreekunstile. Ta eristab nõnda Berensonile sarnaselt mõisteid „portree“ ja „imitatsioon“: esimene on ennekõike väliste tunnustele orienteeruv, sest isikupära rõhutades otsib ta enam unikaalseid omadusi, väljenduslikkust ning seega muutuvaid tunnuseid. „Imitatsioon“ soovib aga enam esitada olemuslike ja seega ajatuid väärtusi, mille tõttu nõuab see portreeterijalt enam pingutust. Modernistlik portree on aga just enam taotlenud hetkelisust-muutlikkust, mis on saanud absoluutseks väärtuseks. Nõnda oli portree liikunud Serralleri sõnul enam enese tühistamise suunas. Tema nägemuse kohaselt vääriks seega enam tunnustust just „imitatsioon“ kui ajatutele väärtustele orienteeruv inimese kujutamine.¹³⁴

Vormiprobleemidele keskendudes oli inimene Roode varasemates portreedes hääbumise äärel. Ühtlasi oli see periood, mil ta tegelikult otsis kõige palavamalt objektiivset tõe, mis pidi aga kunstniku sõnul avanema hetkelisuse kaudu. Kui kõiksus oli varasemalt midagi abstraktset, sai objektiivne reaalsus Roode hilisemates portreedes justkui konkreetsema vormi, avaldades nüüd selles üldinimlikkusele apelleerivas vaates.

Roode osutas oma hilisemate portreede kaudu kõikehõlmavale universaalsele kvaliteedile, püüdes enam vältida või minimaalselt edasi anda inimese ainulaadset iseloomu ning ühiskondlikule positsioonile viitavaid aspekte. Kujutatavad on enamasti asetunud konteksti, mis ei võimalda vaatajal koheselt aru saada neist tingimustest. Roode psühholoogiliste portreede puhul on juba varasemalt täheldatud, et indiviidi isikupära jääb neis tihti kaugeks ning enam rõhutatakse üldinimlike aspekte.¹³⁵ Leidus ka siiski erandeid. Tegemist oli enamasti tellimustöödega, mille tõttu tuli kahtlemata arvestada ka vastavaid nõudeid. Vahel harva toodi esile ka kujutatava elukutsele

¹³² Panofsky, E. Early Netherlandish Painting vol. 1. New York, 1971. lk 194

¹³³ Berenson, B. Aesthetics and history. New York, 1954. lk 220

¹³⁴ Serraller, F. The spirit behind the mask - The mirror and the mask. (ed. P. Alarco and M. Warner) New Haven, 2007. lk 4

¹³⁵ Ziterova, Ninel. Henn Roode veelkordne avastamine – Sirp ja Vasar, 15.jaanuar, 1982. lk 8

omane töökeskkond. Nõnda on „Paul Rummo“ (1970) portrees kirjanik asetatud kirjutuslaua taha arvukatest raamatutest ümbritsetuna või „Brigadir E. Odrakas“ (1974), kes on kaasaegse urbanistliku keskkonna taustal poseerimas. Esineja loomusele omaselt on võtnud „Ants Eskola“ (1971) ja „Aino Külvand“ (1973) oluliselt väljenduslikuma hoiaku. Inimese sotsiaalne staatus jäi siiski enamasti marginaalsesse rolli. Nõnda ei ole „Kindralmajor Karl Aru“ (1972-73, Lisa 5) puhul oluline mitte kujutatava positsioon toleaeegses nomenklatuuris, vaid selle tohutu rauakolina taga peituv vananev inimene. Ühtlasi viitaks kunstnik teosega justkui Nõukogude aumärkide-ordenite devalveerunud väärtusele, mida hoogustas tol ajal rohkesti autasustatud seltsimees Leonid Brežnev isiklikult. Tulles tagasi siiski portreede juurde, taotles kunstnik nüüdsest inimkonna kui terviku vaatlust nii ihuliselt-materiaalselt kui ka mentaalselt tasandilt.

Üks esimestest taolistest teostest on „Heiki Viiroki portree“ (1969). Viirok asetub siinkohal justkui hõljuvalt ebamäärasesse tausta. Eelnevate portreedega sarnaselt on Roode taaskord olnud väga napi värvikäsitlusega. Nimetatud teoses on aga aimatav kunstniku edasine suund, mis keskendub just näo ja käte detailsele vaatlusele. Roode olevat oma abikaasa sõnul hoolikalt kopeerinud isegi anatoomiaõpiku jooniseid, et täpsemalt mõista inimese kehalist iseärasust.¹³⁶ Roode on enamasti markeerinud näo erinevad tahud ühelt poolt tugevate lühikeste pintslilöökidega, lisades nahatoonidele valguse peegeldust edasiandvaid pastelseid ja kunstnikule eriti omaseid türkiissiniseid värve. Selle säravamateks näideteks on „Noormehe“ portree (1971, Lisa 4). Nooruki ilme väljendab Roode kujutatavatele tavapäraselt äärmist tõsidust, kuid koloriidiavalikus hoovaks justkui enam noorusele omast helgemat laengut. Roode huvi naha pinnast, mida ta delikaatselt erinevateks värvitahkudeks jagab. Teisalt kerkivad esile naha kortsulisust rõhutavad sügavad vaod, mille äärmuslikum näide on kahtlemata „Linda Salme portree“. Juba solidaarses eas naise näolt ei peegeldu ühtki püüet anda edasi idealiseeritum kujutlus. Proua Salme avaneb vaatajatele äärmises tõsiduses, väljendades endas kohati isegi süngemat meeleolu. Kunstnik on nõnda jäädvustanud justkui inimese vananemist ja aja mööduvat mõju. Kui 20. sajandil oli vananemine ja eakus muutunud enamikes portreedes tabuteemaks, andes enam maad haletsevale ja teravalt iroonilisele suhtumisele, lähenes Roode eakusele hoopis endiste aegade vaimus, mil vanus oli pigem vooruseks, väljendades autoriteetsust ja elukogemust.

Inimese nägu ja käed on kunstiajaloos olnud portreede puhul keskseteks osadeks, olles mõistetud kõige väljenduslikemate kehaosadena. Siinkohal võib meenutada ekspressioniste ja Egon Schiele figuuride rõhutatud käte asendeid. Roode inimesed ei väljenda aga nende kaudu mingit erilaadset

¹³⁶ Teatrivara, 1989.

emotsiooni. Kehaosad, mis peaksid justkui kõige enam võimendama subjektiivset eneseväljendust, võtavad siinkohal hoopis vastupidise positsiooni: need on enam mingile inimeste ühisosale viitavad, hõlmates nii eakamaid kui ka nooremaid, nagu on täheldatav neidude puhul grupiportrees „Leili, Silja, Maris“ (1971).

Barthes on oma „aura“ käsitluses esile toonud selle seotust moraaliga. „Aura“ on miski, mis reflekteerib elu väärtust.¹³⁷ Freeland on Barthesi mõistet edasi arendades seostanud „aurat“ portreedes avalduva „moraalse minaga“, mis üritab inimkonda terviklikumalt hoomata.¹³⁸ Roode hilisemates portreedes avaldus üldinimlike printsiipide kaudu just enam kunstniku moraalne, kõiki võrdselt väärtustav hoiak kujutatavate suhtes.

3.3. Autoportreed

Ühe huvitama osa Roode portreeloomingust moodustavad autoportreed. Enese kujutamisele on kunstnik tähelepanu pööranud kogu loomeperioodi vältel. Esmalt on autoportreede rohkus lähtuv pragmaatilisest küljest: kunstniku enese keha oli kujutamiseks alati käeulatuses kui puudusid võimalused kedagi teist portreteerida. Ühtlasi kadusid senised portreega seotud piirangud, mis paratamatult esile kerkisid teiste isikute vaatlusel. Senine kahe subjekti kokkupõrge asendub nüüdsest ühe isikuga: kunstnik hõlmas enese kujutamise kaudu nii vaatleja kui ka vaadeldava positsiooni. Objektistades enese keha, allutatakse oma kuvand vormieksperimentidele, mille suunas võis märksa vabamalt ja kaugeleulatavamalt läheneda.¹³⁹

Autoportreede puhul on sageli enam rõhutatud nende loomust kunstnike enesekehtestamise ja -mõtestamise vormina. Enese kujutamise kaudu üritatakse ühtlasi konstrueerida enesele ja üldsusele avanevat ettekujutust „minast“. Sündis ju autoportree esmalt kunstnike eneseteadvuse tärkamise ajal. Taheti enam esile tõsta väarikat sotsiaalset positsiooni ning markeerida igavikuliselt oma autorlus teoses. Autoportreest kujunes ajapikku eraldiseisev žanr, millele kunstnik hakkas järjepidevalt tähelepanu pöörama, jättes nõnda endast sageli maha terved seeriad. Tänapäevase vaatleja jaoks oleks seega justkui tegemist visuaalse autobiograafiaga, mille kaudu üritati esitada endast mingit ühtset narratiivi. Freelandi järgi on siinkohal aga esmalt oluline teksti ja pildi olemuslik vahe. Lisaks on taoline põhjuslikkusel tuginev ja teleoloogilise loomuga lugu eelkõige tagantjärele

¹³⁷ Barthes, 1981. lk 109

¹³⁸ Freeland, 2010. lk 82

¹³⁹ Freeland, 2010. lk 156

omistatud hinnang. Kui narratiivne enesekehtestamine taotleb korda ja järjepidevust, unustab ta Freelandi sõnul elu tegeliku juhusliku olemuse.¹⁴⁰ Nõnda ei moodusta Roode autoportreed tervikuna mingit ühtset printsiipi, vaid peegeldavad eraldiseisvate teostena süvendatud enesevaatlushetki vormiliste otsingute kaudu.

Roode esmastes portreedes väljendub ennekõike pinevalt analüüsiva kunstniku hoiak, mille avaldumine on eelnevalt esile tõstetud vaatlusekategooria raamides vaadeldes, täiesti mõistetav. Portreteerimine tugineb ju esmapilgul tihedalt optilisele tajule. Richard Wollheimi sõnul on kunstnikud end kujutades soovinud eelkõige esile tõsta silmade rolli, mis on kunstile olemuslikult tähtsad, sest on nii iga teose loomisel ajendiks kui ka suunanäitajaks.¹⁴¹ Varasemast õpinguperioodist pärinevas autoportrees (1947), millel on veel üsna noores eas Roode kujutanud end otsevaates, on ta oma näo enamik osa katnud ühtlase viimistlemata pinnaga. Nõnda on jäetud osa palgest justkui lamedaks. Näopinna moonutuse kõrvalt on aga konkreetselt esile toodud silmapaar. Seda terast pilku kohtab ka kunstniku lähikaaslaste kujutustes, meenutades siinkohal Lüüdia Vallimäe-Margi portreed Roodest (1949). Varasemate portreede selgelt eristuv silmapaar võtab aga järgnevates autoportreedes oluliselt hägusama ilme.

1960ndate aastate alguse autoportreedes on kunstnik end asetanud nõnda, et üks pool tema kehast mattuks justkui varju alla. 1962. aasta autoportrees tõuseb nõnda esile eelkõige kunstniku vasakpoolne silm, jättes nõnda teise hägusasse tumedusse. Nimetatud autoportrees on lisaks märkimist väärt kunstniku ilme. Kui Roode taotles enamjaolt portreedes staatilist tõsidust, ei väljendu see aga siinses autoportrees. Nimetatud teoses on jõuliste kontuuride ja näo moonutusega tahetud justkui edasi anda märksa jõulisemat emotsiooni. Teatud laadi tundelisusest kõneleb ka tausta kattev kunstniku hoogne pintslikiri. Tagasi tulles siiski selle hämara vaate juurde, on taoline tendents nähtaval ka 1960ndatest aastatest pärinevas must-valges portrees (Lisa 6). Pooleldi tumedaks toonitatud taustal on eristumas kunstniku jõuliste kontuuridega figuur. Varjule jääva poole prilliklaas on kaetud musta pinnaga, samas kui teine eristub oma konkreetsuses. Markeerides vasakpoolset näoosa valge tooniga, tõstab see veelgi rohkem esile näo kontrastsust tumedal taustal. Taoline hoiak seostuks justkui Jacques Derrida sõnadele viidates nõ „nartsissusliku kükloobi“ seisundiga: avatud silm üritab kõigest jõust fikseerida enese kujutist, tajudes aga samal ajal hoopiski enese hääbumist pimedusse. Pime seisund on aga Derrida kohaselt midagi ülevat, sest tõeline nägemine saab teoks alles pimeduses.¹⁴² Pimeduse-valguse raamistikus on ühtlasi huvitav

¹⁴⁰ Samas, lk 157

¹⁴¹ Wollheim, R. *Painting as an art*. London, 1998.

¹⁴² Derrida, J. *Memoirs of the Blind: the self-portrait and other ruins*. Chicago, 1993. lk 57

vaadelda Roode portreede tausta. Enamasti on ta asetanud end ebamääraselt hämarasse keskkonda. Kuid 1964. aasta autoportrees on ta viinud aga ümbritsevat tausta konkreetsemalt hele-tumeduse vastandusele, väljendades nõnda pingestatumat meeleolu. Taoline skeem on nähtaval ka autoportrees „Tähistamata“ (1965-66), millel peatun veidi hiljem pikemalt.

Kui eelnevalt on kunstniku poolt peamist tähelepanu leidnud näoosa, on ta end jäädvustanud ka vahetus ateljeemiljões. Autoportrees (1960ndad aastad) on ta end kujutanud pintsli hoidvana lõuendi ees. Lõuend asetseb aga väljaspool teose raame. Püüdes vahetut hetke edastada, on ta mõned värvipinnad minimaalselt katnud. Peatunud oleks justkui moment, mille kestel ei ole kunstnik jätnud isegi oma kätt puhkeasendisse, vaid seisatanud enese kujutisse süvenemiseks. Nõnda väärts kunstniku jaoks enam tähelepanu vaatluse kui protsessi tajumine. Keskendumine nägemisele enesele on aga Derrida kohaselt tee pimedusse.

Kunstniku kuvand kaotas järk-järgult selguse 1960ndate aastate keskpaigast pärinevates autoportreedes. Teoses „Tähistamata“ (1965-66) on defineerivam roll antud värvidele. Detaile on enamasti markeeritud minimaalse joonega. Kunstnik on siinkohal taaskord jaotanud ümbritseva keskkonna justkui kaheks vastandlikuks pooleks nagu eelnevalt märkisin. Huvitav on märgata figuuri kõrval kõlkuvat lambipirni, mis ei asetu aga valgustatud sfääri, vaid kustununa pimedusse. Kui nimetatud portrees on siiski kujutatava pale äratuntav, allutab ta järgnevates autoportreedes näo täielikult vormieksperimentidele. See on ühtlasi periood, mil Roode taotleb kõige jõulisemalt objektiivset tõde ehk täielikult abstraktseid tasandeid. Pime kunstnik otsib miskit, mis saab alles nähtavaks ja teatavaks. Kõiksusele apelleerivatele aspektidele keskendudes ohverdab ta nägemise reaalsusele. Aimatavad on ainult figuuri piirjooned, mis on mõnel juhul ühtlasi rangetele sirgjoontele ja geomeetrilistele struktuuridele allutatud, olles nõnda omalaadseks katsepinnaks teistele analüütilis-kubistlikele portreedele. Abstraktsuse poole kaldudes näeme juba, et ainult üksik osa näost on võtnud konkreetse vormi nagu töös „Nina“ (1965), milles on vastavast näosast kujunenud esilekerkiv jõuline kolmnurk. Ninast kui Serralleri sõnul kõige tundlikumast näosast¹⁴³ on saanud midagi kõigutamatult konkreetset. Pimedale kunstnikule jäävad vaateväljal olnud kujutisest lõpuks järele ainult jäljed ja varemed, mis ei kuulu enam nähtavasse reaalsusesse, vaid Derrida kohaselt kunstniku öösse.¹⁴⁴

Roode liikus radikaalsete vormikatsetustega enam enese tühistamise suunas, lastes rohkemal määral esile tõusta teatud laadi absurdsusel. Nõnda on kord ainult esile toodud näopind, millelt on

¹⁴³ Serraller, 2007. lk 5

¹⁴⁴ Derrida, 1993. lk 47

kadunud silmad ja suu. Näopinnalt nirisevad alla värvid, viidates justkui nõnda inimese pealispinna hääbuvale olemusele. Ühtlasi ei eristu inimese pale enam ümbritsevast taustast, vaid sulandub üheks keskkonnaga, jättes endast ainult õrnad jäljed. 1965.-68. aastatest pärinevas autoportrees on näha vaid üksikut eristatavat osa laubast ja prillidest. Nõnda meenutab autoportree enam abstraktset kompositsiooni kui konkreetset isiku kujutust. Viidates Frank Auerbachi portreedele võiks seda isegi nimetada omalaadseks portreemaastikuks. Portree hingaks nõnda justkui „maastiku õhku“. Auerbach maalis ennast ja teisi nagu maastike, pöörates Roodega sarnaselt pilgu eelkõige maali kui meediumi võimaluste avastamisele, mitte aga konkreetsele indiviidile.¹⁴⁵ Olulisem oli maaliliste kvaliteetide kaudu suuta vaadelda ja märgata seda plastilist tõde. Jõuda eelnevat korrates nägemiseni, mis tähendas tegelikult pimedust kõigele nähtavale. Kuid seda siiski mitte jäädavalt.

Kunstniku otsingud jõuavad 1960ndate aastate lõpupoole abstraktsuse hülgamiseni. Esile tuleb enam realistlikum kujutuslaad, mis ei ole aga hüljanud tähelepaneliku vaatluse reflekteerimist. Roode nägu on aga oluliselt pingestatum ning süvenenum nagu nähtub 1972. aasta autoportrees (Lisa 7). Psühholoogiliselt pingsama meeleolu loob ühtlasi ka taust, mis väljendub Enn Kunila kogusse kuulavas 1974. aasta autoportrees kunstniku ümbritsevas intensiivses sinises taustas. Samal aastal valminud Eesti Kunstimuuseumile kuulavas autoportrees on ta kujutanud end sarnaselt teiste tolleaegsete portreedega. 50. eluaastasse jõudnud kunstniku nägu ja käsi katavad sügavad vaod. Nõnda ei erista ta end kuidagi teistest, vaid oleks justkui üks neist paljudest portreeteritustest.

Roode on jättnud endast üsna mitmepalgelisi enesekujutusi, milles oleks justkui läbivalt osutatud vaatlusele enesele kui protsessile. N-ö „nägemisele“ keskendudes oli ta jõudnud ühel eluetapil enese äratuntava kuvandi hülgamiseni. Otsingud aga suunasid kunstniku viimastel aastatel loobuma senisest radikaalsusest, et taotleda enam stabiliseeritumat ja elulähedasemat enesekujutlust.

¹⁴⁵ Alarco ja Warner, 2007. lk 235

KOKKUVÕTE

Käesolevas bakalaureusetöös on esmalt kirjeldatud lähtuvalt ajastu kontekstist kunstnik Henn Roode elukäiku, mis oli läbinud olude sunnil üsna traagilist kulgu. Ühtlasi kujunes selle tõttu lünklikuks kunstniku õppeteekond. See aga ei välistanud kunstnikule vajaliku hariduse, teadmiste ja kogemuste omandamist ning loomingulise küpsuse poole liikumist. Kirjeldatud on tolleaegse Tartu Kunstiinstituudi olusid, noorte kunstiüliõpilaste tegemisi ning ühtlasi üha süvenevat ideoloogilist survet, mis lõpuks päädis mitmete jaoks otseste repressioonidega. Vangilaagrist naasnuna aga jätkus Roode ja tema kaaslaste loometee. Sulanduti ühtlasi tolleaegse Tallinna Kunstiinstituudi noortepõlvkonnaga. Mõju teineteisele oli vastastikune: ühel pool vanemad kunstnikud, kes jagasid oma teadmisi ja kogemusi, ning teisel pool noored, kes püüdsid uute lähenemisviiside suunas ning kannustasid selleks ka esimesi. Astuti ühiselt edasiviivaid samme, mis viisid Roode 1960ndatel aastatel radikaalsete vormikatsetusteni. Kunstniku loometööd takistas aga tihti võimude kahtlev suhtumine ning sellest lähtuvalt ka ametlikult mittetunnustav retseptsioon. Ometi jõudis kunstnik läbida lühikese loomeperioodi jooksul mitmekesise ja viljaka arengutee, jõudes elu viimastel aastatel teatud sisemise stabiilsuseni.

Roode kunstialane hoiak juurdus tugevalt Pallase õppepärandisse, mis hindas modernistlikule esteetikale omaselt teadusliku loomusega vaatluskategooriat ning maaliprobleemidele keskendumist. Sellest lähtuvalt süvenes kunstnik kõigesse võrdväärse tähelepanuga, üritades tabada nähtavas kunstniku jaoks kõige väärtuslikumat aspekti. Taoline kõike filtreeriv kalduvus seondus aga üha enam objektiivse tõe mõistega, võttes sisult ja vormilt enam abstraktsemaid ning kõikehõlmavamaid mõõtmeid. Oluliseks sai universaalse maailmasüsteemi tabamine ja väljendamine. Oma taotlustega valmistas ta nõnda ette pinnast hilisemaks religioosseks pöördeks, mis süvendas kunstnikus enam sissepoole suunatud hoiakut. Selle raames muutus Roode suhtumine inimesse, tuues endaga kaasa portreede osatähtsuse kasvu kunstniku loomingus.

Keskendudes portreedes ennekõike maali pinnalistele probleemidele, ei pidanud Roode vajalikuks suhestuda inimese kui eripärase subjektiga. Kujutatav isik oli eelkõige üldisesse tervikusse sobituv motiiv, kelle vormid ei moodustanud mingit kõrgemalseisvat tasandit, vaid olid osa ümbritsevast keskkonnast. Oluline oli isikute kehaline entiteet ning selles avalduvad iseäralikud tahud ja vormid, mis pidid saavutama teatud harmoonia ümbritsevaga. Indiviid kaotas nõnda üha enam oma materiaalse kuju, sulandudes vaikselt taustaga üheks. Isiku hääbumine ja kujutatava kujundi markeeriv edasiandmine ei välistanud teatud kindlate meeleolude ja tunnete edastamist. 1960ndate aastate lõpus toimus aga pööre kunstniku portreeloomingus järsult vastupidises suunas, andes enam

maad elulähedasemale inimesekäsitlesele. Esile tuli mingi üldinimlik mõõde, mis taotles ühtset ja universaalset kujutamiskiisi. Kunstnik pööras nendel aastatel järjepidevalt tähelepanu iseenda kujutamisele. Nõnda seisis kunstnik autoportreedes vastamisi enese materialiseerunud kujutisega. Roode püüdis neis töödes justkui keskendumist vaatlusele kui nähtusele enesele. Püsiv taotlus viis kunstniku aga nähtavast reaalsusest kaugenemise suunas, andes enam maad radikaalseteks eksperimentideks. Loomingu üldisema stabiliseerumisega toimus muutus ka kunstniku autoportreedes. Neis tõusis esile nüüd pingeliselt psühholoogiline vaatlus ning eelnevate portreede juures täheldatud üldinimlik mõõde.

Uurimustöö keskendus nõnda ennekõike kunstniku veendumustele ja nende poolt portreeloomingule avaldunud mõjule. Seega on jäänud antud töös välja suurem osa Roode ülejäänud loomingust, mis kahtlemata täiendaksid oluliselt seniseid järeldusi. Ühtlasi ei ole olnud siinkirjutajale kahjuks kättesaadaval kõik portreed, mille tõttu on olnud tehtud valik piiratud.

LISAD

Lisa 1



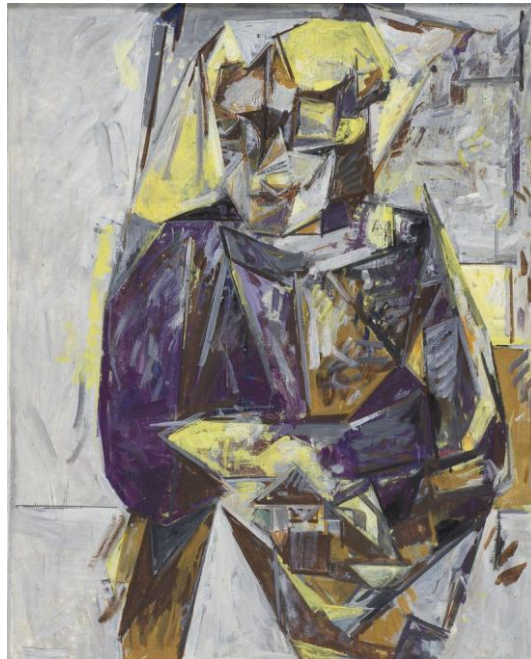
Naise portree (1964) Tartu Kunstimuuseum

Lisa 2



Sõbra portree (1968) Eesti Kunstimuuseum

Lisa 3



Tütarlaps (1965) Eesti Kunstimuuseum

Lisa 4



Noormees (1971) Tartu Kunstimuuseum

Lisa 5



Kindralmajor Karl Aru (1972-73) Eesti Kunstimuuseum

Lisa 6



Autoportree (1960ndad) Erakogu

Lisa 7



Autoportree (1972) Erakogu

Lisa 8

HENN ROODE PORTREED MUUSEUMITE KOGUDES

Eesti Kunstimuuseumis

M4209 Sõbra portree. 1968. Õ, l. 78,5x64,2;
M4542 Leili-Silja-Maris. 1971. Õ, l. 74,5x 91;
M4480 Meta Rummo portree. 1970. Õ, l. 80x65,2;
M4849 Jaan Klõšeiko portree. 1968. Õ, l. 87,5x75;
M4990 Linda Salm. 1972. Õ, l. 65,1x50,1;
M4991 Üks suvine portree. 1968. Õ, l. 71,3x55,3;
M5021 Autoportree. 1974. Õ, l. 75,2x57;
M5194 Jüri Palmi portree., „Jüri”. 1970-1972. Õ, l. 78,3x64,8;
M5333 Heiki Viiroki portree. 1969. Õ, l. 85,2x68,5;
M5337 Kindralmajor Karl Aru. 1972-73. Õ, l. 97x75;
M5509 Tütarlaps. 1965. Õ, l. 80x65;
M5510 Lahendus portreele. 1966. Õ, l. 75x60;
M6348 Brigadir E. Odraks. 1974. Õ, l. 101x87;
M6349 Keelemees Ernst Nurm. 1972-73. Õ, l. 80x65;
M6652 Abstraktne portree. 1965-66. Õ, papp. Lm. 74,5x52,2.

Tartu Kunstimuuseumis

M2151 Richard Kappo, kodusõjaveteran. 1972. Õ, l. 102x72,5;
M2148 Noormees. 1971. Õ, l. 54,7x38;
M2140 I. Torni portree. 1970. Õ, l. 90,6x70;
M1720 Paul Rummo portree. 1970. Õ, l. 97,5x95,2;
M2133 Mõtiskleja. 1967. Õ, l. 80x65;
M2021 Isa portree. 1965. Õ, l. 85x70;
M3138 Autoportree. 1947. Õ, l. 43,5x34,5.

Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis

Ants Eskola. 1971.;
Salme Reek. 1970-72.;
Riho Päts. 1972.;
Ralf Parve portree. 1971.;
Karl Ader. 1972.;
Aino Külvand. 1973.

KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS

Publitseerimata materjal

Henn Roode EKL-i isikutoimik ERA, f R-1665, s 175

Publitseeritud allikad

(koost) Helme, S. *Henn Roode mõttekilde joonistustelt* - Kunst 73/1, 1989;

(koost) Väljas, P. *Etüüde kunstnikkonnast* – Tuna nr.1, 1999

Vestlused

Olav Maraniga 21.01.2013, Tallinnas;

Heldur Viiresega 4.03.2014, Tartus;

Hanna Milleriga 6.02.2014, Tallinnas

Saade

ETV saade „Teatrivara: Henn ja Ester Roode maalid“

Artiklid

Bernštein, Boris. *Mille nimel?* – Sirp ja Vasar, 29.06.1962;

Helme, S. *Modernistlik realism 1960. aastate eesti maal* – Kunstiteaduslikke uurimus 2003/1;

Hain, Jüri. *Henn Roode – eeskäija ja kõrvalsammuja* - Kunst 62/2. Tallinn, 1983;

Hirv, I. *Kunstnik Henn Roode* – Postimees, 7.07.2007;

Juske, A. *Henn Roode otsis maalides tõde* – Eesti Päevaleht, 12.07.2007;

Juske, A. *Henn Roode - modernist saatuse kiuste* – Eesti Päevaleht, 14.03.2009;

Kirme, K. *20 mõtet, mis tulid pähe Tallinna ja Tartu kunstinäitusel* - Sirp ja Vasar, 29.12.1961;

Keevallik, J. *Vastuoludest harmooniale* – Sirp ja Vasar nr.3, 16.01.1970;

Keevallik, J. *SSO 50. Aastapäeva juubelinäituselt* – Kunst 1968/1;

Komissarov, E. *Geomeetiline kunst Eestis* – Kunst 64/2, 1984;

Ksenofontov, A. *Roode, mere dekonstrueerija* – Sirp, 26.11.2004;

Loodus, R. *Viie näitus Kunstihoones* – Sirp ja Vasar, 3.01.1975;

Maran, O. *Kujutamisest kujutavas kunstis* – Noorus nr.11, 1966;

Maran, O. *Leida ennast vaadeldavas objektis* – Noorus nr.4, 1966;

Maran, O. *Üks uurija, kes on kunstnik* – Noorte Hää, 18.01.1970;

Põldroos, E. *Henn Roode ja tema maalid* – Noorte Hää. 02.04.1967;

Põldroos, E. *Pilk eilsesse ja homsesse* – Kunst 1967/3;

Talvoja, K. *Henn Roode* – Vikerkkaar nr 7/8, 2007;

Toom, M. Edasi, 9.10.1970;

Treier, H. *Henn Roode ja optiline maalitraditsioon* – Eesti Ekspress, 6.09.2007;

Ziterova, N. *Kuuekümnendate aastate maalikunst* – Sirp ja Vasar, 13.12.1974;

Ziterova, Ninel. *Henn Roode veelkordne avastamine* – Sirp ja Vasar, 15.jaanuar, 1982.

Näitusekataloogid

Epner, E. (koost) *Ühe keti neli lüli 2, Henn Roode, Olev Subbi, Enn Põldroos, Tiit Pääsuke: maalid Enn Kunila kollektsioonist*. Tallinn, 2013;

Henn Roode maalide näitus 1969.detsember-1970.jaanuar (kataloog). Tallinn, 1970;
 Kunstisalong Allee kunstioksjon II kataloog. Tallinn, 2007;
 Kõiv, R.;Tatar, T. (koost.) Metsa ja mere vahel. Eesti loodusmaal. Tartu, 2013;
 Peil, M. (koost.) Ilmar Linnat, Valerian Loik, August Pulst, Henn Roode, Linda Rosin: näituse kataloog. Tallinn, 1974;
 Talvoja, K. (koost.) Henn Roode: modernist saatuse kiuste. Tallinn, 2007;
 Abel, T. (koost.) Ülo Sooster (1942-1970): mälestusnäitus 28.09.2001-20.01.2002 (kataloog). Tallinn, 2001;
 Ziterova, N. (koost.) Henn Roode: näituse kataloog 27.11.1981-30.01.1982. Tallinn, 1984.

Raamatud ja uurimused

A Companion to Art Theory. Oxford, 2002;
 Alphen, E. The portrait's dispersal: concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture – Portraiture: facing the subject. (ed. Joanna Woodall) Manchester, 1997;
 Barthes, R. Camera lucida: reflections on photography. New York, 1981;
 Berenson, B. Aesthetics and history. New York, 1954;
 Chipp, H. B. Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics. Berkeley, 1984;
 Cowling, E. Picasso: Style and Meaning. New York, 2002;
 Derrida, J. Memoirs of the Blind: the self-portrait and other ruins. Chicago, 1993;
 Freeland, C. People and Persons. Oxford, 2010;
 Gadamer, H. G. Truth and method. New York, 1975;
 Eesti kirjanduslugu. Epp Annus, Luule Epner jt. Tallinn, 2001;
 Harrison, C.; Wood, P. (koost) Art in Theory 1900-2000: an anthology of changing ideas. Malden, 2003;
 Hegel, G. W. F. Aesthetics: lectures on fine art vol.1. Oxford, 1988;
 Kaplinski, J. Tolmust ja värvidest. Tallinn, 1967;
 Merleau-Ponty, M. Sense and non-Sense. Evanston, 1964;
 Panofsky, E. Early Netherlandish Painting vol. 1. New York, 1971;
 Põldroos, E. Mees narrimütsiga. Tallinn, 2013;
 Serraller, F. The spirit behind the mask - The mirror and the mask. (ed. P. Alarco and M. Warner) New Haven, 2007;
 Tatar, T. Olav Marani kunstnikutee (magistritöö). Tartu, 2008;
 Tillich, P. Theology of culture. London, 1972;
 Varblane, R. Ado Vabbe elukäik - Ado Vabbe (artiklite kogumik). Tallinn, 1993;
 Valk, H. Pääsemine helgest tulevikust. Tallinn, 2010;
 Warner, M. Portraits about portraiture – The Mirror and the Mask. (ed. P. Alarco and M. Warner) New Haven, 2007;
 West, S. Portraiture. Oxford, 2004;
 Wollheim, R. Painting as an art. London, 1998.

Portraits of Henn Roode in the Context of His Convictions

This thesis is focused on the artwork of Henn Roode, who was one of the most influential artists in Estonia in the 1960s and '70s. Roode's artwork was closely tied with his views on art and life generally. Therefore, the main purpose of this study is to observe and analyse their relations to each other. To gain his primary goals, Roode practiced various genres. Because of that the aim of this research is not to overestimate just one part of his creation. Although it is specifically observing the artist's portrait-work, it is not done separately from his other works.

The present thesis is based on a few notes by the artist which are kept in archives or have been published by his closest friends and researchers. The author of the present study also had an opportunity to interview some of his fellow artists like Heldur Viires and Olav Maran who shared their memories and thoughts. This research is also based on various written memories, exhibition catalogues and articles in periodicals. The main portraits, which I mention in this thesis, are kept in state museums or belong to private collections.

The first chapter is focused on the artist's life, which obviously had a great impact on his thoughts and creation. Roode gained important knowledge, training and experience when he was studying in Tartu under the former "Pallas" teachers. There he met other young artists who later played a crucial part in the development of Estonian art. But he and his fellow students had to experience tragic circumstances due to the growing pressure from the Soviet occupation, when they were convicted and deported to Siberia. With Khrushchev's thaw they were able to return to homeland. Roode, his wife and H. Viires began to study in Tallinn State Art Institute, where they became close with younger artists like O. Maran, E. Põldroos etc. Together they started to get actively involved in Estonian art life. Roode and other artists were searching for new aesthetic opportunities. In the middle of the 1960s, Roode began to make abstract paintings and drawings, but was soon reaching a more realistic style. This was partly caused by the fact that the artist became a Christian in his final years. Roode died in 1974, when he was celebrating his 50th anniversary. Although he was one of the most skilful painters of the time, he did not receive much recognition from official press.

At first, Roode was assuredly a modernist who was especially impressed by French modern art. When the artist was studying in Tartu, he and his fellows were trying to learn modern art history and its various styles. Although Roode had improved in impressionistic style, the painter's most earnest interest was in cubist painting. Roode thought that, first of all, painting had to solve form

problems. Everything else was secondary. A painter had to take a scientist-like position to observe carefully and concentrate on nature's essence. The latter was the artist's goal in his creation. It is important to notice that at that time everyone was searching for it with great passion. This kind of attitude is unfamiliar to today's postmodern pessimism.¹⁴⁶ According to his contemporaries, Roode was especially keen on the idea of absolute truth. The artist was also searching for a universal system, which had to keep everything in harmony. He began to give more free and undefined space for that invisible system to reach out. This kind of attitude itself is thought of as religious because it deals with abstract categories. So the religious step which the artist had taken was a completely understandable development for most people. In his final works, we see more of meditative silence, harmony and wholeness of the universe.

The final chapter deals with his portraiture which was very much influenced by his developing worldview. There are only few portraits from his first years which is totally understandable because Roode's main purpose was to focus on problems which mostly dealt with the painting's surface. In his first years, Roode's attitude towards portraiture was very similar to most modernistic portraiture artists to whom the depicted figure's personality was secondary. At first, the depicted person was as important as the motif, which had to be suited to the surrounding background. A portraitist was much more concerned with material aspects, a person's body. When Roode began to make analytical-cubist portraits, it became hard to notice any trace of some kind of specific person. But on the other hand, his portrait-work tried to impart specific feelings and moods like deep thoughtfulness, which Roode probably valued the most. Similarly with tendencies which occurred in his other works in the late 1960s, he began to make more realistic portraits of very different kinds of people. But again, Roode was not interested in an individual's extraordinary personality. To the contrary, he was trying to focus on universal aspects of human life. So he began to depict people in very similar handwriting, concentrating on persons ageing skin, which is seen in their faces and hands. That is the way he later also depicted himself. In his various self-portraits he now had to concentrate on his own image. The main focus was however on the gaze, which he wanted to catch through these self-depictions. But that kind of purpose caused disappearance of his self-image, which in his radical experiments began to melt into the surrounding environment and became a total abstraction.

¹⁴⁶ Juske, A. *Henn Roode otsis maalides tõde* – Eesti Päevaleht, 12.07.2007, p. 14

In conclusion, we can say that the artist's convictions played a significant part in forming and influencing his portrait-work. Portraits of Henn Roode express the artist's passionate concentration on form problems, his view on subject-matter and his need for finding the absolute truth.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina ____Bok_Eum_Kim_____

(sünnikuupäev: 9. august 1992)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Henn_Roode_portreelooming_kunstniku_veendumuste_taustal“ _____

Mille juhendaja on

Tõnis_Tatar_____

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus/Tallinnas/Narvas/Pärnus/Viljandis, _6._mai_2014_____